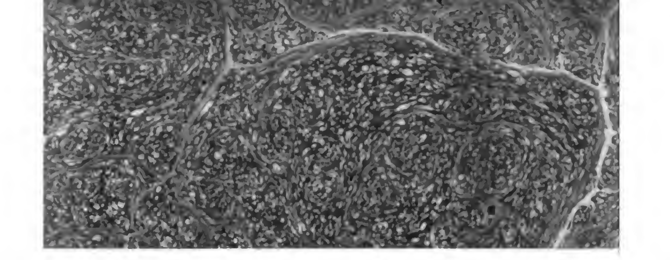
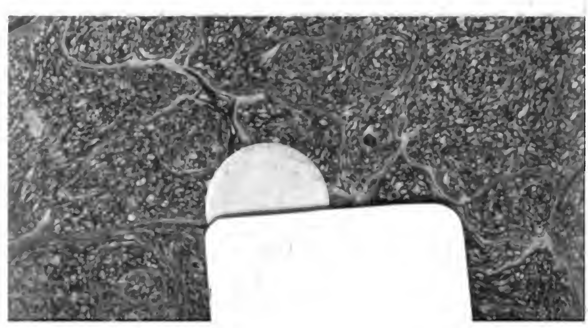

PORT LYMPNE




P S
PHILIP SASSOON





ŒUVRES COMPLÈTES

DE

DENIS DIDEROT.

TOME QUATRIÈME.

Ire. PARTIE.

CONTENANT

LE SALON DE 1765, ET PARTIE DU SALON DE 1767.

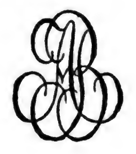
ŒUVRES

DE

DENIS DIDEROT.

TOME QUATRIÈME.

Ire. PARTIE.

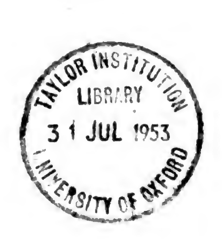


A PARIS,

CHEZ A. BELIN, IMPRIMEUR-LIBRAIRE,

RUE DES MATHURINS ST.-J., HÔTEL CLUNY.

1818.


TAYLOR INSTITUTION
LIBRARY
31 JUL 1953
UNIVERSITY OF OXFORD

SALONS D'EXPOSITION

DE 1765 ET 1767.

LE SALON DE 1765,

A MON AMI M. GRIMM.

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
Cogitat.

Si j'ai quelques notions réfléchies de la peinture et de la sculpture, c'est à vous, mon ami, que je les dois; j'aurais suivi au Salon la foule des oisifs; j'aurais accordé, comme eux, un coup d'œil superficiel et distrait aux productions de nos artistes; d'un mot, j'aurais jeté dans le feu un morceau précieux, ou porté jusqu'aux nues un ouvrage médiocre, approuvant, dédaignant, sans rechercher les motifs de mon engouement ou de mon dédain. C'est la tâche que vous m'avez proposée, qui a fixé mes yeux sur la *toile*, et qui m'a fait tourner autour du marbre. J'ai *donné le* temps à l'impression d'arriver et d'entrer. J'ai ouvert mon âme aux effets. Je m'en suis laissé pénétrer. J'ai recueilli la sentence du vieillard et la pensée de l'enfant, le jugement de l'homme de lettres, le mot de l'homme du monde, et les propos du peuple; et s'il m'arrive de blesser l'artiste, c'est souvent avec l'arme qu'il a lui-même aiguisée. Je l'ai interrogé; et j'ai compris ce que c'était que finesse de dessin et vérité de nature. J'ai conçu la magie de la lumière et des ombres. J'ai connu la couleur. J'ai acquis le sentiment de la chair. Seul, j'ai médité ce que j'ai vu et entendu; et ces termes de l'art, unité, variété, contraste, symétrie, ordonnance, composition, caractères, expression, si familiers dans ma bouche, si vagues dans mon esprit, se sont circonscrits et fixés.

O mon ami, que ces arts qui ont pour objet d'imiter la nature, soit avec le discours, comme l'éloquence et la poésie; soit avec les sons, comme la musique; soit avec les couleurs et le pinceau, comme la peinture; soit avec le crayon, comme le dessin; soit avec l'ébauchoir et la terre molle, comme la sculpture; le burin, la pierre et les métaux, comme la gravure; le touret, comme la gravure en pierres fines; les poinçons, le mattoir et l'échoppe, comme la ciselure, sont des arts longs, pénibles et difficiles!

Rappelez-vous ce que Chardin nous disait au Salon : « Messieurs, messieurs, de la douceur. Entre tous les tableaux qui » sont ici, cherchez le plus mauvais; et sachez que deux mille » malheureux ont brisé entre leurs dents le pinceau, de désespoir de faire jamais aussi mal. Parocel, que vous appelez un » barbouilleur, et qui l'est en effet, si vous le comparez à Ver-

» net, ce Parocel est pourtant un homme rare, relativement à
» la multitude de ceux qui ont abandonné la carrière dans la-
» quelle ils sont entrés avec lui. Le Moine disait qu'il fallait
» trente ans de métier pour savoir conserver son esquisse; et Le
» Moine n'était pas un sot. Si vous voulez m'écouter, vous ap-
» prendrez peut-être à être indulgens. »

Chardin semblait douter qu'il y eût une éducation plus longue et plus pénible que celle du peintre, sans en excepter celle du médecin, du jurisconsulte, ou du docteur de Sorbonne. « On
» nous met, disait-il, à l'âge de sept à huit ans, le porte-crayon
» à la main. Nous commençons à dessiner, d'après l'exemple,
» des yeux, des bouches, des nez, des oreilles, ensuite des
» pieds, des mains. Nous avons eu long-temps le dos courbé sur
» le porte-feuille, lorqu'on nous place devant l'Hercule ou le
» Torse; et vous n'avez pas été témoin des larmes que ce Satyre,
» ce Gladiateur, cette Vénus de Médicis, cet Antinoüs ont fait
» couler. Soyez sûrs que ces chefs-d'œuvre des artistes grecs
» n'exciteraient plus la jalousie des maîtres, s'ils avaient été
» livrés au dépit des élèves. Après avoir séché des journées et
» passé des nuits à la lampe, devant la nature immobile et ina-
» nimée, on nous présente la nature vivante; et tout à coup le
» travail de toutes les années précédentes semble se réduire à
» rien : on ne fut pas plus emprunté la première fois qu'on prit
» le crayon. Il faut apprendre à l'œil à regarder la nature; et
» combien ne l'ont jamais vue et ne la verront jamais! C'est
» le supplice de notre vie. On nous a tenus cinq à six ans devant
» le modèle, lorsqu'on nous livre à notre génie, si nous en avons.
» Le talent ne se décide pas en un moment. Ce n'est pas au pre-
» mier essai, qu'on a la franchise de s'avouer son incapacité.
» Combien de tentatives, tantôt heureuses, tantôt malheu-
» reuses! Des années précieuses se sont écoulées, avant que le
» jour de dégoût, de lassitude et d'ennui soit venu. L'élève est
» âgé de dix-neuf à vingt ans, lorsque la palette lui tombant
» des mains, il reste sans état, sans ressources et sans mœurs;
» car d'avoir sans cesse sous les yeux la nature toute nue, être
» jeune et sage, cela ne se peut. Que faire, que devenir? Il faut
» se jeter dans quelques unes de ces conditions subalternes,
» dont la porte est ouverte à la misère, ou mourir de faim. On
» prend le premier parti; et à l'exception d'une vingtaine, qui
» viennent ici tous les deux ans s'exposer aux bêtes, les autres,
» ignorés et moins malheureux, peut-être, ont le plastron sur
» la poitrine dans une salle d'armes, ou le mousquet sur l'épaule
» dans un régiment, ou l'habit de théâtre sur les tréteaux. Ce que
» je vous dis là, c'est l'histoire de Belcourt, de Le Kain et de

» Brisart, mauvais comédiens, de désespoir d'être médiocres » peintres. »

Chardin nous raconta, s'il vous en souvient, qu'un de ses confrères, dont le fils était tambour dans un régiment, répondait à ceux qui lui en demandaient des nouvelles, qu'il avait quitté la peinture pour la musique; puis, reprenant le ton sérieux, il ajouta : « Tous les pères de ces enfans incapables et dé» routés, ne prennent pas la chose aussi gaîment. Ce que vous » voyez est le fruit des travaux du petit nombre de ceux qui ont » lutté avec plus ou moins de succès. Celui qui n'a pas senti la » difficulté de l'art, ne fait rien qui vaille; celui qui, comme » mon fils, l'a senti trop tôt, ne fait rien du tout. Et croyez » que la plupart des hautes conditions de la société seraient » vides, si l'on n'y était admis qu'après un examen aussi sévère » que celui que nous subissons. »

Mais, *lui dis-je*, M. Chardin, il ne faut pas s'en prendre à nous, si *mediocribus esse poetis, non dî, non homines, non concessere columnæ;* et cet homme, qui irrite les dieux, les hommes et les colonnes contre les médiocres imitateurs de la nature, n'ignorait pas la difficulté du métier.

« Eh bien! me répondit-il, il vaut mieux croire qu'il avertit » le jeune élève du péril qu'il court, que de le rendre apologiste » des dieux, des hommes et des colonnes. C'est comme s'il lui » disait: Mon ami, prends garde, tu ne connais pas ton juge. Il » ne sait rien, et n'en est pas moins cruel. Adieu, messieurs. De » la douceur, de la douceur. »

Je crains bien que l'ami Chardin n'ait demandé l'aumône à des statues. Le goût est sourd à la prière. Ce que Malherbe a dit de la mort, je le dirais presque de la critique. Tout est soumis à sa loi.

Et la garde qui veille aux barrières du Louvre,
N'en défend pas nos rois.

Je vous décrirai les tableaux; et ma description sera telle, qu'avec un peu d'imagination et de goût on les réalisera dans l'espace, et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile; et afin qu'on juge du fond qu'on peut faire sur ma censure ou sur mon éloge, je finirai le Salon par quelques réflexions sur la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture. Vous me lirez comme un auteur ancien à qui l'on passe une page commune en faveur d'une bonne ligne.

Il me semble que je vous entends d'ici vous écrier douloureusement : « Tout est perdu. Mon ami, arrange, ordonne, nivelle : » on n'emprunte les béquilles de l'abbé Morellet, que quand on » manque de génie. »

Il est vrai que ma tête est lasse. Le fardeau que j'ai porté (1) pendant vingt ans m'a si bien courbé, que je désespère de me redresser. Quoi qu'il en soit, rappelez-vous mon épigraphe : *Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem.* Laissez-moi fumer un moment, et puis nous verrons.

Avant que d'entrer en chantier, il faut, mon ami, que je vous prévienne de ne pas regarder simplement comme mauvais les tableaux sur lesquels je glisserai. Tenez pour détestables, infâmes, les productions de Boizot, Nonnotte, Francisque, Antoine Lebel, Amand, Parocel, Adam, Deschamp, Deshayes le jeune et d'autres. N'exceptez d'Amand qu'un morceau médiocre, Argus et Mercure, qu'il a peint à Rome; et de Deshayes le jeune, qu'une ou deux têtes, que son fripon de frère lui a croquées pour le pousser à l'académie.

Quand je relève les défauts d'une composition, entendez, si elle est mauvaise, qu'elle restera mauvaise, son défaut fût-il corrigé ; et quand elle est bonne, qu'elle serait parfaite, si l'on en corrigeait le défaut.

Nous avons perdu cette année deux grands peintres et deux habiles sculpteurs, Carles Vanloo et Deshayes l'aîné, Bouchardon et Slotz. En revanche, la mort nous a délivrés du plus cruel des amateurs, le comte de Caylus.

Nous n'avons pas été cette année aussi riches en grands tableaux qu'il y a deux ans; mais en revanche, nous l'avons été davantage en petites compositions; et ce qui console, c'est que quelques uns de nos artistes ont montré des talens qui peuvent s'élever à tout. Et qui sait ce que deviendra La Grénée? Je me trompe fort, ou l'école française, la seule qui subsiste, est encore loin de son déclin. Rassemblez, si vous pouvez, tous les ouvrages des peintres et des statuaires de l'Europe ; et vous n'en formerez point notre Salon. Paris est la seule ville du monde, où l'on puisse tous les deux ans jouir d'un spectacle pareil.

Feu CARLES VANLOO.

Carles Vanloo seul a laissé douze morceaux. Auguste qui fait fermer le temple de Janus, les Grâces, une Susanne, sept esquisses de la vie de saint Grégoire, l'étude d'une tête d'Ange, un tableau allégorique.

M. du Houx (1) toujours vert, vous ressemblez à la feuille de

(1) L'édition de l'Encyclopédie, dont tout le travail retomba sur lui, après la retraite de d'Alembert. N.

(2) Diderot, par une de ces plaisanteries innocentes et gaies que l'on se permet avec ses amis, et qui seraient déplacées dans toute autre société, avait envoyé à Grimm, pour ses étrennes, une enseigne représentant un houx,

votre enseigne, qui pique de tout côté. Il y a huit jours que l'article Vanloo était trop court; aujourd'hui il est trop long. Il restera, s'il vous plaît, comme il est.

1. AUGUSTE *fait fermer le temple de Janus.*

Tableau de neuf pieds huit pouces de haut, sur huit pieds quatre pouces de large. Il est destiné pour la galerie de Choisi.

A droite de celui qui regarde, le temple de Janus placé de manière qu'on en voit les portes. Au-delà des portes, contre la façade du temple, la statue de Janus sur un piédestal. En deçà, un trépied, avec son couvercle, à terre. Un prêtre vêtu de blanc, les deux mains passées dans un gros anneau de fer, ferme les portes couvertes en haut, en bas et dans leur milieu, de larges bandes de tôle. A côté de ce prêtre, plus sur le fond, deux autres prêtres vêtus comme le premier. En face du prêtre qui ferme, un enfant portant une urne, et regardant la cérémonie. Au milieu de la scène, et sur le devant, Auguste seul, debout, en habit militaire, en silence, une branche d'olivier à la main. Aux pieds d'Auguste, sur le même plan, un enfant, un genou en terre, une corbeille sur un autre genou, et tenant des fleurs. Derrière l'empereur, un jeune prêtre dont on ne voit presque que la tête. Sur la gauche, à quelque distance une troupe mêlée de peuple et de soldats. Du même côté, tout-à-fait à l'extrémité de la toile, et sur le devant un sénateur vu par le dos et tenant un rouleau de papier. Voilà ce qu'il plaît à Vanloo d'appeler une fête publique.

Il me semble que, le temple n'étant pas ici un pur accessoire, une simple décoration de fond, il fallait le montrer davantage et n'en pas faire une fabrique pauvre et mesquine. Ces bandes de fer qui couvrent les portes, sont larges et de bon effet. Pour ce Janus, il a l'air de deux mauvaises figures égyptiennes accolées. Pourquoi plaquer ainsi contre un mur le saint du jour? Ce prêtre qui tire les portes, les tire à merveille; il est beau d'action, de draperie et de caractère. J'en dis autant de ses voisins. Les têtes en sont belles, peintes d'une manière grande, simple et vraie. La touche en est mâle et forte. S'il y a un autre artiste capable d'en faire autant, qu'on me le nomme. Le petit porteur d'urne est lourd, et peut-être superflu. Cet autre qui jette des fleurs est charmant, bien imaginé, et on ne peut mieux ajusté. Il jette ses fleurs avec grâce, et trop de grâce peut-être : on dirait de l'Aurore qui les secoue du bout de ses doigts. Pour

avec l'inscription au-dessus, en demi-cercle : *Au Houx, toujours vert;* et en bas, l'épigraphe ondoyante : *semper frondescit.* C'est à cette même épigraphe que Diderot fait encore allusion dans les réflexions préliminaires qui servent d'introduction au Salon de 1767. *N.*

votre Auguste, M. Vanloo, il est misérable. Est-ce qu'il ne s'est pas trouvé dans votre atelier un élève qui ait osé vous dire qu'il était roide, ignoble et court; qu'il était fardé comme une actrice; et que cette draperie rouge, dont vous l'avez chamarré, blessait l'art et désaccordait le tableau? Cela, c'est un empereur! Avec cette longue palme qu'il tient collée contre son épaule gauche, c'est un *quidam* de la confrérie de Jérusalem qui revient de la procession. Et ce prêtre que j'aperçois derrière lui, que me veut-il avec son coffret et son action niaise et gênée? Ce sénateur embarrassé de sa robe et de son papier, qui me tourne le dos, figure de remplissage que l'ampleur de son vêtement par en bas rend mince et fluet par en haut. Et le tout, que signifie-t-il? où est l'intérêt? où est le sujet?

Fermer le temple de Janus, c'est annoncer une paix générale dans l'empire, une réjouissance, une fête; et j'ai beau parcourir la toile, je n'y vois pas le moindre vestige de joie. Cela est froid; cela est insipide; tout est d'un silence morne, d'un triste à périr. C'est un enterrement de vestale.

Si j'avais eu ce sujet à exécuter, j'aurais montré le temple davantage. Mon Janus eût été grand et beau. J'aurais placé un trépied à la porte du temple; de jeunes enfans couronnés de fleurs y auraient brûlé des parfums. Là, on aurait vu un grand-prêtre, vénérable d'expression, de draperie et de caractère. Derrière ce prêtre, j'en aurais groupé quelques autres. Les prêtres ont été de tout temps observateurs jaloux des souverains; ceux-ci auraient cherché à démêler ce qu'ils avaient à craindre ou à espérer du nouveau maître. J'aurais attaché sur lui leurs regards attentifs. Auguste, accompagné d'Agrippe et de Mécène, aurait ordonné qu'on fermât le temple; il en aurait eu le geste. Les prêtres, les mains passées dans l'anneau, auraient été prêts à obéir. J'aurais assemblé une foule tumultueuse de peuple, que les soldats auraient eu bien de la peine à contenir. J'aurais voulu surtout que ma scène fût bien éclairée. Rien n'ajoute à la gaieté, comme la lumière d'un beau jour. La procession de Saint-Sulpice ne serait pas sortie par un temps sombre et nébuleux comme celui-là.

Cependant, si dans l'absence de l'artiste le feu eût pris à cette composition, et n'eût épargné que le groupe des prêtres, et quelques têtes éparses par-ci, par-là; nous nous serions tous écrié à l'aspect de ces précieux restes: quel dommage!

LES GRACES.

Tableau de sept pieds six pouces de haut, sur six pieds deux pouces de large.

Parce que ces figures se tiennent, le peintre a cru qu'elles

étaient groupées. L'aînée des trois sœurs occupe le milieu; elle a le bras droit posé sur les reins de celle qui est à gauche, et le bras gauche entrelacé avec le bras droit de celle qui est à droite. Elle est toute de face. La scène, si c'en est une, est dans un paysage. On voit un nuage qui descend du ciel, passe derrière les figures, et se répand à terre. Celle des Grâces qui est à gauche, de deux tiers pour la tête et pour le dos, a le bras gauche posé sur l'épaule de celle du milieu, et tient un flacon dans sa main droite. C'est la plus jeune. La seconde, de deux tiers pour le dos et de profil pour la tête, a dans sa main gauche une rose; à l'aînée, c'est une branche de myrte qu'on a donnée et qu'elle tient dans sa main droite. Le site est jonché de quelques fleurs.

Il est difficile d'imaginer une composition plus froide, des Grâces plus insipides, moins légères, moins agréables. Elles n'ont ni vie, ni action, ni caractère. Que font-elles là? je veux mourir si elles en savent rien. Elles se montrent. Ce n'est pas ainsi que le poëte les a vues. C'était au printemps. Il faisait un beau clair de lune. La verdure nouvelle couvrait les montagnes. Les ruisseaux murmuraient. On entendait, on voyait jaillir leurs eaux argentées. L'éclat de l'astre de la nuit ondulait à leur surface. Le lieu était solitaire et tranquille. C'était sur l'herbe molle de la prairie, au voisinage d'une forêt, qu'elles chantaient et qu'elles dansaient. Je les vois, je les entends aussi. Que leurs chants sont doux! qu'elles sont belles! que leurs chairs sont fermes! la lumière tendre de la lune adoucit encore la blancheur de leur peau. Que leurs mouvemens sont faciles et légers! C'est le vieux Pan qui joue de la flûte. Les deux jeunes faunes qui sont à ses côtés, ont dressé leurs oreilles pointues. Leurs yeux ardens parcourent les charmes les plus secrets des jeunes danseuses. Ce qu'ils voient ne les empêche pas de regretter ce que la variété des mouvemens de la danse leur dérobe. Les nymphes des bois se sont approchées. Les nymphes des eaux ont sorti leurs têtes d'entre les roseaux. Bientôt elles se joindront aux jeux des aimables sœurs.

Junctæque nymphis Gratiæ decentes
Alterno terram quatiunt pede.....

Mais revenons à celles de Vanloo, qui ne valent pas celles que je quitte. Celle du milieu est roide; on dirait qu'elle a été arrangée par Marcel. Sa tête est trop forte; elle a peine à la soutenir. Et ces petits lambeaux de draperies qu'on a collées sur les fesses de l'une et sur le haut des cuisses de l'autre, qu'est-ce qui les attache là? rien que le mauvais goût de l'artiste et les mauvaises mœurs du peuple. Ils ne savent pas que c'est une femme découverte, et non une femme nue qui est indécente. Une femme indécente,

c'est celle qui aurait une cornette sur sa tête, ses bas à ses jambes et ses mules aux pieds. Cela me rappelle la manière dont madame Hocquet avait rendu la Vénus pudique, la plus déshonnête créature possible. Un jour elle imagina que la déesse se cachait mal avec sa main inférieure; et la voilà qui fait placer un linge en plâtre entre cette main et la partie correspondante de la statue, qui eut tout de suite l'air d'une femme qui s'essuie. Croyez-vous, mon ami, qu'Apelle se fût avisé de placer grand de draperie comme la main sur tout le corps des trois Grâces? Hélas! depuis qu'elles sortirent nues de la tête du vieux poëte jusqu'à Apelle, si quelque peintre les a vues, je vous jure que ce n'est pas Vanloo.

Celles de Vanloo sont longues et grêles, surtout à leurs parties supérieures. Ce nuage, qui tombe de la droite, et qui vient s'étendre à leurs pieds, n'a pas le sens commun. Pour des natures douces et molles, comme celles-ci, la touche est trop ferme, trop rigoureuse; et puis tout autour un beau vert imaginaire qui les noircit et les enfume. Nul effet; nul intérêt; peint et dessiné de pratique. C'est une composition fort inférieure à celle qu'il avait exposée au salon précédent, et qu'il a mise en pièces. Sans doute, puisque les Grâces sont sœurs, il faut qu'elles aient un air de famille; mais faut-il qu'elles aient la même tête?

Avec tout cela, la plus mauvaise de ces trois figures vaut mieux que les minauderies, les afféteries, et les culs rouges de Boucher. C'est du moins de la chair, et même de la belle chair, avec un caractère de sévérité qui déplaît moins encore que le libertinage et les mauvaises mœurs. S'il y a de la manière ici, elle est grande.

LA CHASTE SUSANNE.

Tableau de sept pieds six pouces de haut, sur six pieds deux pouces de large.

On voit au centre de la toile la Susanne assise; elle vient de sortir du bain. Placée entre les deux vieillards, elle est penchée vers celui qui est à gauche, et abandonne aux regards de celui qui est à droite son beau bras, ses belles épaules, ses reins, une de ses cuisses, toute sa tête, les trois quarts de ses charmes. Sa tête est renversée. Ses yeux, tournés vers le ciel, en appellent du secours; son bras gauche retient les linges qui couvrent le haut de ses cuisses; sa main droite écarte, repousse le bras gauche du vieillard qui est de ce côté. La belle figure! la position en est grande; son trouble, sa douleur, sont fortement exprimés; elle est dessinée de grand goût; ce sont des chairs vraies, la plus belle couleur, et tout plein de vérités de nature répandues sur le cou, sur la gorge, aux genoux. Ses jambes, ses cuisses, tous ses membres ondoyans sont on ne saurait mieux placés. Il y a

de la grâce, sans nuire à la noblesse; de la variété, sans aucune affectation de contraste. La partie de la figure qui est dans la demi-teinte est du plus beau faire. Ce linge blanc, qui est étendu sur les cuisses, reflète admirablement sur les chairs; c'est une masse de clair qui n'en détruit point l'effet; magie difficile, qui montre et l'habileté du maître et la vigueur de son coloris.

Le vieillard qui est à gauche est vu de profil. Il a la jambe gauche fléchie, et de son genou droit il semble presser le dessous de la cuisse de la Susanne. Sa main gauche tire le linge qui couvre les cuisses, et sa main droite invite Susanne à céder. Ce vieillard a un faux air de Henri IV. Ce caractère de tête est bien choisi; mais il fallait y joindre plus de mouvement, plus d'action, plus de désir, plus d'expression. C'est une figure froide, lourde, et n'offrant qu'un grand vêtement roide, uniforme, sans pli, sous lequel rien ne se dessine. C'est un sac d'où sortent une tête et deux bras. Il faut draper large, sans doute; mais ce n'est pas ainsi. L'autre vieillard est debout, et vu presque de face. Il a écarté avec sa main gauche tous les voiles qui lui dérobaient la Susanne de son côté. Il tient encore ces voiles écartés. Sa droite et son bras étendus devant la femme ont le geste menaçant. C'est aussi l'expression de sa tête. Celui-ci est encore plus froid que l'autre. Couvrez le reste de la toile; et cette figure ne vous montrera plus qu'un pharisien qui propose quelque difficulté à Jésus-Christ.

Plus de chaleur, plus de violence, plus d'emportement dans les vieillards, auraient donné un intérêt prodigieux à cette femme innocente et belle, livrée à la merci de deux vieux scélérats. Elle-même en aurait pris plus de terreur et d'expression; car tout s'entraîne. Les passions sur la toile s'accordent et se désaccordent comme les couleurs. Il y a dans l'ensemble une harmonie de sentimens comme de tons. Les vieillards plus pressans, le peintre eût senti que la femme devait être plus effrayée; et bientôt ses regards auraient fait au ciel une toute autre instance.

On voit à droite une fabrique en pierre grisâtre : c'est apparemment un réservoir, un appartement de bain. Sur le devant, un canal d'où jaillit vers la droite un petit jet-d'eau mesquin, de mauvais goût, et qui rompt le silence. Si les vieillards avaient eu tout l'emportement imaginable, et la Susanne toute la terreur analogue, je ne sais si le sifflement, le bruit d'une masse d'eau s'élançant avec force, n'aurait pas été un accessoire très-vrai.

Avec ces défauts, cette composition de Vanloo est encore une belle chose. De Troye a peint le même sujet. Il n'y a presque aucun peintre ancien dont il n'ait frappé l'imagination et occupé le pinceau; et je gage que le tableau de Vanloo se soutient

au milieu de tout ce qu'on a fait. On prétend que la Susanne est académisée ; serait-ce qu'en effet son action aurait quelque apprêt? que les mouvemens en seraient un peu trop cadencés pour une situation violente? ou serait-ce plutôt qu'il arrive quelquefois de poser si bien le modèle, que cette position d'étude peut être transportée sur la toile avec succès, quoiqu'on la reconnaisse? S'il y a une action plus violente de la part des vieillards, il peut y avoir aussi une action plus naturelle et plus vraie de la Susanne. Mais telle qu'elle est, j'en suis content; et si j'avais le malheur d'habiter un palais, ce morceau pourrait bien passer de l'atelier de l'artiste dans ma galerie.

Un peintre italien a composé très-ingénieusement ce sujet. Il a placé les deux vieillards du même côté. La Susanne porte toute sa draperie de ce côté; et pour se dérober aux regards des vieillards, elle se livre entièrement aux yeux du spectateur. Cette composition est très-libre; et personne n'en est blessé. C'est que l'intention évidente sauve tout, et que le spectateur n'est jamais du sujet.

Depuis que j'ai vu cette Susanne de Vanloo, je ne saurais plus regarder celle de notre ami le baron d'Holbach. Elle est pourtant *du Bourdon* (1).

LES ARTS SUPPLIANS.

Tableau allégorique de deux pieds cinq pouces de haut, sur deux pieds de large. Il appartient à M. de Marigny.

Les Arts désolés s'adressent au Destin, pour obtenir la conservation de madame de Pompadour, qui les protégeait en effet. Elle aimait Carles Vanloo. Elle a été la bienfaitrice de Cochin. Le graveur Gai avait son touret chez elle. Trop heureuse la nation, si elle se fût bornée à délasser le souverain par des amusemens, et à ordonner aux artistes des tableaux et des statues! On voit à la partie inférieure et droite de la toile la Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Musique, les Beaux-Arts, caractérisés chacun par leurs vêtemens, leurs têtes et leurs attributs, presque tous à genoux, et les bras levés vers la partie supérieure et gauche, où le peintre a placé le Destin et les trois Parques. Le Destin est appuyé sur le Monde. Le livre fatal est à sa gauche, et à sa droite l'urne d'où il tire la chance des humains. Une des Parques tient la quenouille, une autre file, la troisième va couper le fil de la vie chère aux Arts; mais le Destin lui arrête la main.

(1) Aussi est-elle beaucoup plus belle, quoi qu'en dise ici Diderot. Le tableau de Bourdon est d'un effet plus piquant; et le coloris en est meilleur que celui de Vanloo, qui dessinait et peignait presque toujours de pratique. *N.*

C'est un morceau très-précieux que celui-ci. Il est du plus beau fini. Belles attitudes, beaux caractères, belles draperies, belles passions, beau coloris, et composé on ne peut mieux. La Peinture devait se distinguer entre les autres arts; aussi le fait-elle. La plus violente alarme est sur son visage. Elle s'élance. Elle a la bouche ouverte ; elle crie. Les Parques sont ajustées à ravir. Leur action et leurs attitudes sont tout-à-fait naturelles. Il n'y a rien à désirer ni pour la correction du dessin, ni pour l'ordonnance, ni pour la vérité. La touche est partout franche et spirituelle. Les juges difficiles disent que la couleur trop entière des figures nuit à l'harmonie de l'ensemble. La seule chose que je reprendrais, si j'osais, c'est que le groupe du Destin et des Parques, au lieu de fuir, vient en devant. La loi des plans n'est pas observée. Ils accusent encore les parties inférieures des Parques d'être un peu grêles. Cela se peut. Ce qui m'a semblé de ces figures, c'est qu'elles étaient d'un excellent goût de dessin. Peut-être que Vernet demanderait que les nuages sur lesquels elles sont assises fussent plus aériens. Mais qui est-ce qui fera des ciels et des nuages au gré de Vernet, si la nature ou Dieu ne s'en mêle? Une lueur sombre et rougeâtre s'échappe de dessous les vêtemens et les pieds de la Parque au ciseau; ce qui fait concevoir une scène qui se passe au bruit du tonnerre et aux cris des Arts éplorés. On voit au côté gauche du tableau, au-dessous des Parques, une foule de figures accablées, désolées, prosternées; c'est la Gravure, avec des élèves.

Cela est beau, très-beau; et partout les tons de couleur les mieux fondus et les plus suaves. C'est le morceau qu'un artiste emporterait du Salon par préférence; mais nous en aimerions un autre, vous et moi, parce que le sujet est froid, et qu'il n'y a rien là qui s'adresse fortement à l'âme. Cochin, prenez l'allégorie de Vanloo, j'y consens; mais laissez-moi la Pleureuse de Greuze. Tandis que vous resterez extasié sur la science de l'artiste et sur les effets de l'art; moi, je parlerai à ma petite affligée, je la consolerai, je baiserai ses mains, j'essuierai ses larmes; et quand je l'aurai quittée, je méditerai quelques vers bien doux sur la perte de son oiseau.

Les Supplians de Vanloo n'obtinrent rien du Destin, plus favorable à la France qu'aux Arts. Madame de Pompadour mourut au moment où on la croyait hors de péril. Eh bien! qu'est-il resté de cette femme, qui nous a épuisés d'hommes et d'argent, laissés sans honneur et sans énergie, et qui a bouleversé le système politique de l'Europe? Le Traité de Versailles, qui durera ce qu'il pourra; l'Amour de Bouchardon, qu'on admirera à jamais; quelques pierres gravées de Gai, qui étonne-

ront les antiquaires à venir ; un bon petit tableau de Vanloo, qu'on regardera quelquefois ; et une pincée de cendres.

Esquisses pour la chapelle de S.-Grégoire aux Invalides.

Carles n'aurait laissé que ces esquisses, qu'elles lui feraient un rang parmi les grands peintres. Mais, pourquoi les a-t-il appelées des esquisses? Elles sont colorées ; ce sont des tableaux, et de beaux tableaux, qui ont encore ce mérite, que le regret de la main qui défaillit en les exécutant se joint à l'admiration et la rend plus touchante (1).

Il y en a sept. Le Saint vend son bien, et le distribue aux pauvres. Il obtient par ses prières la cessation de la peste. Il convertit une femme hérétique. Il refuse le pontificat. Il reçoit les hommages de son clergé. Il dicte ses homélies à un secrétaire. Il est enlevé aux cieux.

On voit dans la première le Saint à gauche, placé sur la rampe d'un péristyle. Il a derrière lui un assistant. A terre, sur le devant, c'est une pauvre mère groupée avec ses deux enfans. Qu'elle est touchante cette mère! comme cette petite fille sollicite bien la charité du Saint! Voyez l'avidité de ce petit garçon à manger son morceau de pain, et l'intérêt que ces figures jettent sur la partie la plus avancée du sujet! Une foule d'autres mendians sont répandus autour de la balustrade, en tournant sur le fond ; c'est une masse de demi-teinte sur un fond clair. Une lumière, qui s'échappe de dessous une arcade percée, vient éclairer toute la scène, et y établir la plus douce harmonie.

C'est là qu'il faut voir comment on peint la mendicité, comment on la rend intéressante sans la montrer hideuse ; jusqu'où il est permis de la vêtir, sans la rendre ni opulente ni guenilleuse ; quelle est l'espèce de beauté qui convient aux hommes, aux femmes et aux enfans qui ont souffert la faim, et senti longtemps et par état les besoins urgens de la vie. Il y a une ligne étroite sur laquelle il est difficile de se tenir. Belle chose, mon ami! belle de caractère, d'expression et de composition.

Dans la seconde, le Saint se promène à pieds nus dans les rues, pour fléchir le ciel et arrêter la peste. Il est suivi et précédé de son clergé. Un groupe d'acolytes vêtus de blanc fixe la lumière au centre. La procession s'avance de gauche à droite vers le temple. Le Saint et son assistant terminent la marche du clergé. Le Saint a les yeux tournés vers le ciel ; il est en habit de diacre. Une douce clarté répandue autour de sa tête le désigne, mais plus encore sa simplicité, sa noblesse et sa piété. Mais comme tous ces jeunes acolytes sont beaux! comme ces

(1) Diderot imite ici, sans le citer, un beau passage de Pline le naturaliste. N.

torches allumées impriment la terreur! comme un seul incident suffit au génie pour montrer toute la désolation d'une ville! Il ne lui faut qu'une jeune fille qui soulève un vieillard moribond, et qui l'exhorte à bien espérer. Le geste du Saint attache les regards sur ce groupe. Quelle défaillance dans ce moribond! Quelle confiance dans la jeune fille! Belle chose, mon ami! belle chose! Un ciel orageux, qui s'éclaircit, semble annoncer la fin prochaine du fléau.

Dans la troisième, le Saint, vêtu de blanc, ferme l'oreille, et éloigne du bras l'envoyé du clergé, qui vient lui proposer la tiare. Il est évident que le Saint, retiré sous cette voûte, était en prière, lorsque l'envoyé est venu; car il est courbé, et sa main touche encore à la pierre dont il s'est appuyé pour se relever. Que cela est simple! comme cet homme refuse bien! comme il est bien pénétré de son insuffisance! Ce n'est pas là l'hypocrite *nolo episcopari* de nos prestolets. La progression de l'âge a été gardée sans nuire à la ressemblance. Belle chose, mon ami! Et l'effet de cette nuée claire sur le fond, et de cet antre obscur sur le devant, qui est-ce qui ne le sent pas?

La quatrième nous le montre, la tête couverte de la tiare, la croix pontificale à la main, assis sur la chaire de saint Pierre, et vêtu des habits sacerdotaux. Il étend la main; il bénit son clergé prosterné. La scène ne s'est pas passée autrement; j'en suis sûr. Le bon Saint avait ce caractère vénérable et doux. C'est ainsi que tous ces prêtres étaient prosternés. Ce cardinal assistant était à sa gauche; il avait à sa droite ces autres prélats: il était sous un baldaquin. L'ombre du baldaquin le couvrait; et il se détachait en demi-teinte sur cette architecture grisâtre. Il n'y avait dans la position de tous ces personnages d'autre contraste que celui de l'action. Regardez cette scène; et dites-moi s'il y a une seule circonstance qui décèle la fausseté? Les caractères de têtes sont pris de la vie ordinaire et commune. Je les ai vus cent fois dans nos églises. Ils font foule, sans confusion. Ces expressions de visage et de dos sont tout-à-fait vraies. Voilà la tête qui convient au père commun des croyans. Et ce gros assistant, si bien nourri, si bien vêtu, qu'on voit sur le devant, au-dessous du trône, qu'en dites-vous? Ne nous rappelle-t-il pas notre vieux, beau et bon cardinal de Polignac? Aucunement. Celui-ci eût été une trouvaille pour un buste ou pour un portrait de nos jours; mais pour des temps rustres et gothiques, il fallait plus de simplicité et moins de noblesse. Voulez-vous que je vous dise une idée vraie? c'est que ces visages réguliers, nobles et grands font aussi mal dans une composition historique, qu'un bel et grand arbre bien droit, bien arrondi, dont

le tronc s'élève sans fléchir, dont l'écorce n'offre ni rides, ni crevasses, ni gerçures, et dont les branches, s'étendant également en tout sens, forment une vaste cîme régulière. Dans un paysage, cela est trop monotone, trop symétrique. Tournez autour de cet arbre, il ne vous présentera rien de nouveau ; on l'a tout vu sous un aspect : c'est de tout côté l'image du bonheur et de la prospérité. Il n'y a point d'humeur ni dans cette belle tête, ni dans ce bel arbre. Comme ce cardinal de l'esquisse est attentif! comme il regarde bien! Le beau corps! la belle attitude! qu'elle est naturelle et simple! Ce n'est pas à l'académie qu'on l'a prise; et puis un intérêt, un; une action, une. Tous les points de la toile disent la même chose : chacun a sa façon. Belle chose, mon ami! belle chose!

Mais savez-vous une anecdote? c'est qu'on a voulu les avoir ces esquisses, et que le ministère en a fait offrir cent louis.... D'une?... Non, mon ami, de toutes; oui, de toutes, c'est-à-dire, le prix de chacune, est à peu près la moitié de ce qu'il en a coûté à l'artiste en études (1). Ils sont toujours magnifiques à leur ordinaire. Les héritiers les ont retirées à la vente, pour six ou sept mille deux cent livres. Cela s'en ira, quelque jour, trouver la *Famille de Lycomède* et le *Mercure* de Pigale.

Il est surprenant qu'avec toutes les précautions qu'on prend ici pour étouffer les sciences, les arts et la philosophie, on n'y réussisse pas. Cela confirmerait dans l'opinion, qu'on verserait des sacs d'or aux pieds du génie, qu'on n'en obtiendrait rien, parce que l'or n'est pas sa véritable récompense; c'est sa vanité, et non son avarice, qu'il faut satisfaire. Réduisez-le à dormir dans un grenier, sur un grabat; ne lui laissez que de l'eau à boire et des croutes à ronger; vous l'irriterez, mais ne l'éteindrez pas. Or il n'y a pas de lieu au monde où il obtienne plus promptement, plus pleinement qu'ici le tribut de la considération. Le ministère écrase; mais la nation porte aux nues. Le génie travaille, en enrageant et mourant de faim.

Dans la cinquième, Saint Grégoire célèbre la messe. Le trône pontifical est à droite dans la précédente; l'autel est à gauche dans celle-ci. On voit entre les mains du Saint le pain eucharistique rayonnant et lumineux. La femme hérétique, à genoux sur les marches de l'autel, regarde la merveille avec surprise. Au-dessous de cette femme, le peintre a placé le clergé et des

(1) Diderot était mal instruit sur ce point. Vanloo ne dépensait rien en études; il faisait tout de *pratique*, comme je l'ai dit ci-dessus. J'ai connu très-particulièrement ce grand peintre, et je n'avance rien ici dont je ne sois très-sûr. Ses élèves, dont la plupart vivent encore, parleront mieux que moi du même fait; mais ils ne le contrediront pas. *N.*

assistans. Même éloge que des précédentes ; même exclamation ; composition riche, sans confusion.

La sixième est, à mon avis, la plus belle. Il n'y a cependant que deux figures ; le Saint qui dicte ses homélies, et son secrétaire qui les écrit. Le Saint est assis, le coude appuyé sur la table. Il est en surplis et en rochet, la tête couverte de la barrette. La belle tête ! on ne sait si l'on arrêtera les yeux sur elle ou sur l'attitude si simple, si naturelle et si vraie du secrétaire. On va de l'un à l'autre de ces personnages ; et toujours avec le même plaisir. La nature, la vérité, la solitude, le silence de ce cabinet, la lumière douce et tendre qui l'éclaire de la manière la plus analogue à la scène, à l'action, aux personnages, voilà, mon ami, ce qui rend sublime cette composition, et ce que Boucher n'a jamais conçu. Cette esquisse est surprenante. Mais dites-moi où cette brute de Vanloo a trouvé cela ; car c'était une brute. Il ne savait ni *penser*, ni parler, ni écrire, ni lire. Méfiez-vous de ces *gens qui* ont leurs poches pleines d'esprit, et qui le sèment *à tout* propos. Ils n'ont pas le démon. Ils ne sont pas tristes, sombres, mélancoliques et muets. Ils ne sont jamais ni gauches, ni bêtes. Le pinson, l'alouette, la linotte, le serin, jasent et babillent tant que le jour dure. Le soleil couché, ils fourrent leur tête sous l'aile, et les voilà endormis. C'est alors que le génie prend sa lampe et l'allume, et que l'oiseau solitaire, sauvage, inapprivoisable, brun et triste de plumage, ouvre son gosier, commence son chant, fait retentir le bocage, et rompt mélodieusement le silence et les ténèbres de la nuit.

Dans la septième, on voit le Saint les mains jointes et les yeux tournés vers le ciel, où il est porté par une multitude d'anges. Il y en a sept ou huit au moins groupés de la manière la plus variée et la plus hardie. Une gloire éclatante perce le dôme, et montre les demeures éternelles : et les anges et le Saint ne forment qu'une masse, mais une masse où tout se sépare et se distingue par la variété et l'effet des accidens de la lumière et de la couleur. On voit le Saint et son cortège aller et s'élever verticalement. Cette esquisse n'est pas la moindre. Les autres sont un peu grisâtres, comme il convient à des esquisses ; celle-ci est coloriée.

Le temps que Vanloo avait passé dans l'atelier du statuaire Le Gros n'avait pas été perdu pour le peintre, surtout lorsqu'il s'agissait d'exécuter ces morceaux aériens, où l'on saisit difficilement la vérité par la seule force de l'imagination, et où le pinceau se refuse ensuite à l'image idéale la plus nette et la mieux conçue. Carles modelait (1) sa machine ; et il en étudiait les

(1) Voici encore un fait, sur lequel on en avait imposé à Diderot. Jamais

lumières, les raccourcis, les effets dans le vague même de l'air. S'il y découvrait un point de vue plus favorable qu'un autre, il s'y arrêtait, et retournait toute sa composition d'une manière plus piquante, plus hardie, et plus pittoresque.

Ah! monsieur Doyen, quelle tâche ces esquisses vous imposent! Je vous attends au Salon prochain. Malgré tout ce que vous avez fait depuis votre Diomède, vos Bacchantes et votre Virginie, pour m'ôter la bonne opinion que j'avais de votre talent; quoique je sache que vous vous piquez de bel esprit, la pire de toutes les qualités dans un grand artiste; que vous fréquentiez la bonne compagnie et les agréables; et que vous soyez une espèce d'agréable vous-même, je vous estime encore; mais je n'en suis pas moins d'avis que vous devriez un remercîment à celui qui brûlerait les esquisses de Vanloo, remercîment que vous ne feriez pas, parce que vous êtes présomptueux et vain: autre fâcheux symptôme.

6. UNE VESTALE.

Tableau de deux pieds de large, sur deux et demi de haut.

Mais pourquoi est-ce que ces figures des Vestales nous plaisent presque toujours? C'est qu'elles supposent de la jeunesse, des grâces, de la modestie, de l'innocence et de la dignité; c'est qu'à ces qualités données d'après les modèles antiques, il se joint des idées accessoires de temple, d'autel, de recueillement, de retraite et de sacré; c'est que leur vêtement blanc, large, à grands plis, qui ne laisse apercevoir que les mains et la tête, est d'un goût excellent; c'est que cette draperie, ou ce voile qui retombe sur le visage, et qui en dérobe une partie, est original et pittoresque; c'est qu'une vestale est un être en même temps historique, poétique et moral.

Celle-ci est coiffée de son voile; elle porte une corbeille de fleurs. On la voit de face. Elle a tous les charmes de son état. Il s'échappe à droite et à gauche, de dessous son voile, deux boucles de cheveux noirs. Ces boucles parallèles font mal; elles lui rendent le cou trop petit, surtout regardée à une certaine distance.

Vanloo n'a fait en terre un modèle de ses figures: il avait tout simplement un mannequin à ressorts, qu'il posait d'abord, qu'il drapait ensuite avec des étoffes diverses et de couleurs différentes, et d'après lequel il peignait; mais le plus souvent il ne se servait pas même de mannequin, et il exécutait en grand d'après une exquisse plus ou moins terminée, et faite de verve. Tout ce que je dis ici, je l'ai vu presque tous les jours pendant plus de vingt ans; et ces vingt dernières années ont été l'époque la plus brillante de la vie de ce peintre célèbre. *N.*

7. *Etude de la tête d'un ange.*

Elle est vigoureusement peinte cette tête ; elle regarde le ciel: mais on est tenté de lui trouver trop peu de hauteur de front, pour son volume et l'énorme étendue du bas du visage. De près, tranchons le mot, elle paraît maussade et sans grâces. Reste à savoir si, destinée pour une coupole de cent, deux cents pieds d'élévation, on en juge bien à quatre pas de distance.

Voilà tout ce que Carles Vanloo nous a laissé. Il naquit le 15 février 1705, à Nice en Provence. L'année suivante, le maréchal de Berwick assiégea cette ville ; on descendit l'enfant dans une cave ; une bombe tomba sur la maison, traversa les plafonds, consuma le berceau ; mais l'enfant n'y était plus. Il avait été transporté ailleurs par son jeune frère. Benedetto Lutti donna les premiers principes de l'art à Jean et Carles Vanloo. Celui-ci fit connaissance avec le statuaire Le Gros, et prit du goût pour la *sculpture*. Le Gros meurt en 1719 ; et Carles laisse l'ébauchoir pour le pinceau. Son goût, dans les premiers temps, se ressentait de la fougue de son caractère. Jean son frère, plus tranquille, lui prêchait sans cesse la sagesse et la sévérité. Ils travaillèrent ensemble ; mais Carles quitta Jean, pour se faire décorateur d'opéra. S'il se dégoûta de ce mauvais genre, ce fut pour se livrer à des petits portraits dessinés, genre plus misérable encore. C'était les écarts d'un jeune homme qui aimait éperdument le plaisir, et pour qui les moyens les plus prompts d'avoir de l'argent étaient les meilleurs. En 1727, il fait le voyage de Rome avec Louis et François Vanloo, ses neveux. A Rome, il remporte le prix du dessin ; il est admis à la pension ; on reconnaît son talent ; l'étranger recherche ses ouvrages ; et il peint pour l'Angleterre une femme orientale à sa toilette, avec un bracelet à la cuisse, singularité qui a rendu le morceau célèbre. De Rome il passe à Turin. Il décore les églises, il embellit les palais ; et les compositions des premiers maîtres ne déparent pas les siennes. Il se montre à Paris, avec la fille du musicien Somis, qu'il avait épousée. Il ambitionne l'entrée de l'académie ; il y est reçu. Il devient rapidement adjoint à professeur, professeur, cordon de Saint-Michel, premier peintre du roi, directeur de l'école. Voilà comment on encourage le talent. Parmi ses tableaux de cabinet, on vante une Résurrection, son Allégorie des Parques, sa Conversation espagnole, un Concert d'instrumens. Son Saint-Charles Borromée communiant les pestiférés, sa Prédication de Saint-Augustin, sont distingués parmi ses tableaux publics. Carles dessinait facilement, rapidement et

grandement. Il a peint large ; son coloris est vigoureux et sage ; beaucoup de technique, peu d'idéal. Il se contentait difficilement ; et les morceaux qu'il détruisait étaient souvent les meilleurs. Il ne savait ni lire, ni écrire ; il était né peintre, comme on naît apôtre. Il ne dédaignait pas le conseil de ses élèves, dont il payait quelquefois la sincérité d'un soufflet ou d'un coup de pied ; mais le moment d'après, et l'incartade de l'artiste et le défaut de l'ouvrage étaient réparés. Il mourut le 15 juillet 1765, d'un coup de sang, à ce qu'on dit ; et j'y consens, pourvu qu'on m'accorde que les Grâces maussades qu'il avait exposées au Salon précédent (1), ont accéléré sa fin. S'il eût échappé à celles-ci, les dernières qu'il a peintes n'auraient pas manqué leur coup. Sa mort est une perte réelle pour Doyen et pour La Grénée.

MICHEL VANLOO.

Le plus remarquable de ses portraits au Salon était celui de *Carles, son oncle*. Il était placé sur la face la plus éclairée. On voyait au-dessus la Susanne, l'Auguste et les Grâces ; de chaque côté, trois des esquisses ; au-dessous, les Anges qui semblaient porter au ciel Saint Grégoire et le peintre ; plus bas à quelque distance, la Vestale et les Arts supplians. C'était un mausolée que Chardin avait élevé à son confrère. Carles, en robe de chambre, en bonnet d'atelier, le corps de profil, la tête de face, sortait du milieu de ses propres ouvrages. On dit qu'il ressemblait, à étonner. La veuve ne put le regarder sans verser des larmes. La touche en est vigoureuse. Il est peint de grande manière, cependant un peu rouge. En général, Michel fait les portraits d'homme largement, et les dessine bien. Pour ceux de femmes, c'est autre chose ; il est lourd, il est sans finesse de ton, il vise à la craie de Drouais. Michel est un peu froid, Drouais est tout-à-fait faux. Quand on tourne les yeux sur toutes ces figures mornes qui tapissent le Salon, on s'écrie : La Tour, La Tour, *ubi es* ?

BOUCHER.

Je ne sais que dire de cet homme-ci. La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, des caractères, de l'expression,

(1) Diderot se trompe : Vanloo est mort tout naturellement d'apoplexie : et le peu de succès de son tableau des Grâces n'a eu aucune part à cet accident malheureusement très-commun, surtout à son âge, et dans les hommes d'une constitution physique telle que la sienne. N.

du dessin, a suivi pas à pas la dépravation des mœurs. Que voulez-vous que cet artiste jette sur la toile? ce qu'il a dans l'imagination; et que peut avoir dans l'imagination un homme qui passe sa vie avec les prostituées du plus bas étage? La grâce de ses Bergères est la grâce de la Favart dans Rose et Colas; celle de ses Déesses est empruntée de la Deschamps. Je vous défie de trouver dans toute une campagne un brin d'herbe de ses paysages. Et puis une confusion d'objets entassés les uns sur les autres, si déplacés, si disparates, que c'est moins le tableau d'un homme sensé que le rêve d'un fou. C'est de lui qu'il a été écrit:

..... Velut ægri somnia, vanæ
Fingentur species: ut nec pes, nec caput....

J'ose dire que cet homme ne sait vraiment ce que c'est que la grâce; j'ose dire qu'il n'a jamais connu la vérité; j'ose dire que les idées de délicatesse, d'honnêteté, d'innocence, de simplicité, lui sont devenues presque étrangères; j'ose dire qu'il n'a pas vu un instant la nature, du moins celle qui est faite pour intéresser mon âme, la vôtre, celle d'un enfant bien né, celle d'une femme qui sent; j'ose dire qu'il est sans goût. Entre une infinité de preuves que j'en donnerais, une seule suffira; c'est que dans la multitude de figures d'hommes et de femmes qu'il a peintes, je défie qu'on en trouve quatre de caractère propres au bas-relief, encore moins à la statue. Il y a trop de mines, de petites mines, de manière, d'afféterie pour un art sévère. Il a beau me les montrer nues, je leur vois toujours le rouge, les mouches, les pompons, et toutes les fanfioles de la toilette. Croyez-vous qu'il ait jamais eu dans sa tête quelque chose de cette image honnête et charmante de Pétrarque?

E'l riso, e'l canto, e'l parlar dolce, humano.

Ces analogies fines et déliées qui appellent sur la toile les objets, et qui les y lient par des fils imperceptibles; sur mon Dieu, il ne sait ce que c'est. Toutes ses compositions font aux yeux un tapage insupportable. C'est le plus mortel ennemi du silence, que je connaisse; il en est aux plus jolies marionnettes du monde; il tombera à l'enluminure. Eh bien! mon ami, c'est au moment où Boucher cesse d'être un artiste, qu'il est nommé premier peintre du roi. N'allez pas croire qu'il soit en son genre ce que *Crébillon* le fils est dans le sien. Ce sont bien à peu près les mêmes mœurs; mais le littérateur a tout un autre talent que le peintre. Le seul avantage de celui-ci sur l'autre, c'est une fécondité qui ne s'épuise point, une facilité incroyable, surtout dans les

accessoires de ses pastorales. Quand il fait des enfans, il les groupe bien ; mais qu'ils restent à folâtrer sur des nuages. Dans toute cette innombrable famille, vous n'en trouverez pas un à employer aux actions réelles de la vie, à étudier sa leçon, à lire, à écrire, à tiller du chanvre. Ce sont des natures romanesques, idéales; de petits bâtards de Bacchus et de Silène. Ces enfans-là, la sculpture s'en accommoderait assez sur le tour d'un vase antique. Ils sont gras, joufflus, potelés. Si l'artiste sait pétrir le marbre, on le verra. En un mot, prenez tous les tableaux de cet homme ; et à peine y en aura-t-il un, à qui vous ne puissiez dire comme Fontenelle à la Sonate : Sonate, que me veux-tu ? Tableau, que me veux-tu? N'a-t-il pas été un temps où il était pris de la fureur de faire des vierges? Eh bien ! qu'était-ce que ses vierges? de gentilles petites caillettes. Et ses anges ? de petits satyres libertins. Et puis, il est, dans ses paysages, d'un gris de couleur et d'une uniformité de ton qui vous ferait prendre sa toile, à deux pieds de distance, pour un morceau de gazon ou d'une couche de persil coupé en carré. Ce n'est pas un sot pourtant. C'est un faux bon peintre, comme on est un faux bel esprit. Il n'a pas la pensée de l'art ; il n'en a que le *concetti*.

8. JUPITER *transformé en Diane pour surprendre Calisto.*

Tableau ovale d'environ deux pieds de haut, sur un pied et demi de large.

On voit au centre le Jupiter métamorphosé ; il est de profil ; il se penche sur les genoux de Calisto : d'une main il cherche à écarter doucement son linge ; cette main, c'est la droite. Il lui passe la main gauche sous le menton. Voilà deux mains bien occupées. Calisto est peinte de face ; elle éloigne faiblement la main qui s'occupe à la dévoiler. Au-dessous de cette figure, le peintre a répandu de la draperie, un carquois. Des arbres occupent le fond. On voit à gauche un groupe d'enfans qui jouent dans les airs ; au-dessus de ce groupe, l'aigle de Jupiter.

Mais est-ce que les personnages de la mythologie ont d'autres pieds et d'autres mains que nous? Ah ! La Grénée, que voulez-vous que je pense de cela, lorsque je vous vois tout à côté, et que je suis frappé de votre couleur ferme, de la beauté de vos chairs, et des vérités de nature qui percent tous les points de votre composition? Des pieds, des mains, des bras, des épaules, une gorge, un cou, s'il vous en faut, comme vous en avez baisé quelquefois, La Grénée vous en fournira. Pour Boucher, non ; passé cinquante ans, mon ami, il n'y a presque pas un peintre qui appelle le modèle, ils ne font plus que de pratique ; et Bou-

cher en est là : ce sont ces anciennes figures tournées et retournées. Est-ce qu'il ne nous a pas déjà montré cent fois et cette Calisto, et ce Jupiter, et cette peau de tigre dont il est couvert?

9. ANGÉLIQUE ET MÉDOR.

Tableau de la forme et de la grandeur du précédent.

Les deux figures principales sont placées à droite de celui qui regarde. Angélique est couchée nonchalamment à terre, et vue par le dos, à l'exception d'une petite portion de son visage qu'on attrape, et qui lui donne l'air de la mauvaise humeur. Du même côté, mais sur un plan plus enfoncé, Médor debout, vu de face, le corps penché, porte sa main vers le tronc d'un arbre, sur lequel il écrit apparemment les deux vers de Quinault, ces deux vers que Lulli a si bien mis en musique, et qui donnent lieu à toute la bonté d'âme de Roland de se montrer, et de me faire pleurer quand les autres rient :

Angélique engage son cœur;
Médor en est vainqueur.

Des Amours sont occupés à entourer l'arbre de guirlandes. Médor est à moitié couvert d'une peau de tigre, et sa main gauche tient un dard de chasseur. Au-dessous d'Angélique, imaginez de la draperie, un coussin ; un coussin, mon ami, qui va là comme le tapis du Nicaise de La Fontaine ; un carquois et des fleurs. A terre un gros Amour étendu sur le dos, et deux autres qui jouent dans les airs, aux environs de l'arbre, confidens du bonheur de Médor; et puis à gauche, du paysage et des arbres.

Il a plu au peintre d'appeler cela *Angélique et Médor;* mais ce sera tout ce qu'il me plaira. Je défie qu'on me montre quoique ce soit qui caractérise la scène, et qui désigne les personnages. Eh ! mordieu, il n'y avait qu'à se laisser mener par le poëte. Comme le lieu de son aventure est plus beau, plus grand, plus pittoresque et mieux choisi ; c'est un antre rustique, c'est un lieu retiré, c'est le séjour de l'ombre et du silence ; c'est là que loin de tout importun, on peut rendre un amant heureux, et non pas en plein jour, en pleine campagne, sur un coussin. C'est sur la mousse du roc, que Médor grave son nom et celui d'Angélique. Cela n'a pas le sens commun. Petite composition de boudoir ; et puis, ni pieds, ni mains, ni vérité, ni couleur, et toujours du persil sur les arbres. Voyez, ou plutôt ne voyez pas le Médor, ses jambes surtout ; elles sont d'un petit garçon qui n'a ni goût ni étude. L'Angélique est une petite tripière. O le vilain mot ! D'accord ; mais il peint : dessin rond, mou, et chairs flasques.

Cet homme ne prend le pinceau que pour me montrer des tétons et des fesses. Je suis bien aise d'en voir; mais je ne veux pas qu'on me les montre.

10. *Deux Pastorales.*

Tableau de sept pieds six pouces de haut, sur quatre pieds de large.

Eh bien ! mon ami, y avez-vous jamais rien compris? Au centre de la toile, une bergère, Catinon en petit chapeau, qui conduit un âne. On ne voit que la tête et le dos de l'animal. Sur ce dos d'âne, des hardes, du bagage, un chaudron. La femme tient de la main gauche le licol de sa bête; de l'autre elle porte un panier de fleurs. Ses yeux sont attachés sur un berger assis à droite. Ce grand dénicheur de merles est à terre; il a sur ses genoux une cage; sur la cage, il y a de petits oiseaux. Derrière ce berger, plus sur le fond, un petit paysan debout, qui jette de l'herbe aux petits oiseaux. Au-dessous du berger, son chien. Au-dessus du petit paysan, plus encore sur le fond, une fabrique de pierre, de plâtre et de solives, une espèce de bergerie, plantée là on ne sait comment. Autour de l'âne, des moutons. Vers la gauche, derrière la bergère, une barricade rustique, un ruisseau, des arbres, du paysage. Derrière la bergerie, des arbres encore et du paysage. Au bas, sur le devant, tout-à-fait à gauche, encore une chèvre et des moutons, et tout cela pêle mêle à plaisir : c'est la meilleure leçon à donner à un jeune élève, sur l'art de détruire tout effet à force d'objets et de travail. Je ne vous dis rien, ni de la couleur, ni des caractères, ni des autres détails; c'est comme ci-devant. Mon ami, est-ce qu'il n'y a point de police à cette académie? est-ce qu'au défaut d'un commissaire aux tableaux, qui empêchât cela d'entrer, il ne serait pas permis de le pousser à coups de pied le long du Salon, sur l'escalier, dans la cour, jusqu'à ce que le berger, la bergère, la bergerie, l'âne, les oiseaux, la cage, les arbres, l'enfant, toute la pastorale fût dans la rue. Hélas ! non : il faut que cela reste en place; mais le bon goût indigné n'en fait pas moins la brutale, mais juste exécution.

11. *Autre Pastorale.*

Même grandeur, même forme, et même mérite que le précédent.

Eh ! vous croyez, mon ami, que mon goût brutal sera plus indulgent pour celui-ci? Point du tout. Je l'entends qui crie au dedans de moi : Hors du Salon, hors du Salon ! J'ai beau lui répéter la leçon de Chardin : De la douceur, de la douceur; il se dépite, et n'en crie que plus haut : Hors du Salon.

C'est l'image d'un délire. A droite, sur le devant, toujours la bergère Catinon ou Favart, couchée et endormie, avec une bonne fluxion sur l'œil gauche. Pourquoi s'endormir aussi dans un lieu humide, un petit chat sur son giron? Derrière cette femme, en partant du bord de la toile, et en s'enfonçant successivement par différens plans, et des navets, et des choux, et des porreaux, et un pot de terre, et un seringa dans ce pot, et un gros quartier de pierre, et sur ce gros quartier de pierre un grand vase de guirlandes de fleurs, et des arbres, et de la verdure, et du paysage. En face de la dormeuse, un berger debout qui la contemple; il en est séparé par une petite barricade rustique : il porte d'une main un panier de fleurs; de l'autre il tient une rose. Là, mon ami, dites-moi ce que fait un chaton sur le giron d'une paysanne qui ne dort pas à la porte de sa chaumière? Et cette rose à la main du paysan, n'est-elle pas d'une platitude inconcevable? Et pourquoi ce benêt-là ne se penche-t-il *pas*, ne prend-il pas, ne se dispose-t-il pas à prendre un *baiser* sur une bouche qui s'y présente? Pourquoi ne s'avance-t-il pas doucement?.. Mais vous croyez que c'est là tout ce qu'il a plu au peintre de jeter sur sa toile? Oh que non! Est-ce qu'il n'y a pas au-delà un autre paysage? est-ce qu'on ne voit pas s'élever par derrière les arbres la fumée apparemment d'un hameau voisin?

Un méchant petit tableau de Philippe d'Orléans, où l'on voit les deux plus jolis petits innocens enfans possibles, agaçant du bout du doigt un moineau placé devant eux, arrête, fait plus de plaisir que tout cela : c'est qu'on voit à la mine de la petite fille qu'elle joue de malice avec l'oiseau.

Même confusion d'objets, et même fausseté de couleur qu'au précédent. Quel abus de la facilité de pinceau!

12. *Quatre Pastorales.*

Deux sont ovales, et les quatre ont environ quinze pouces de haut sur treize de large.

Je suis juste, je suis bon, et je ne demande pas mieux qu'à louer. Ces quatre morceaux forment un petit poëme charmant. Ecrivez que le peintre eut une fois en sa vie un moment de raison. Un berger attache une lettre au cou d'un pigeon : le pigeon part; une bergère reçoit la lettre; elle la lit à une de ses amies; c'est un rendez-vous qu'on lui donne; elle s'y trouve, et le berger aussi.

1. A la gauche de celui qui regarde, le berger est assis sur un bout de roche; il a le pigeon sur ses genoux; il attache la lettre; sa houlette et son chien sont derrière lui : il a à ses pieds un pa-

nier de fleurs qu'il offre peut-être à sa bergère. Plus sur la gauche, quelques bouts de roche. A droite, de la verdure, un ruisseau, des moutons. Voilà qui est simple et sage; il n'y manque que la couleur.

2. On voit à gauche arriver le pigeon messager, l'oiseau mercure; il vient à tire-d'ailes. La bergère, debout, la main appuyée contre un arbre placé devant elle, l'aperçoit entre les arbres, il fixe ses regards; elle a tout-à-fait l'air de l'impatience et du désir; sa position, son action sont simples, naturelles, intéressantes, élégantes. Et ce chien, qui voit arriver l'oiseau, qui a les deux pattes élevées sur un bout de terrasse, qui a la tête dressée vers le messager, qui lui aboie de joie, et qui semble agiter sa queue : il est imaginé avec esprit. L'action de l'animal marque un petit commerce galant établi de longue main. A droite, derrière la bergère, on voit sa quenouille à terre, un panier de fleurs, un petit chapeau, avec un fichu; à ses pieds un mouton; plus simple encore, et mieux composé; il n'y manque que la couleur : le sujet est si clair, que le peintre n'a pu l'obscurcir par ses détails.

3. A droite on voit deux jeunes filles; l'une sur le devant, et lisant la lettre; sur le plan qui suit, sa compagne; la première me tourne le dos; ce qui est mal, car on pouvait aisément lui donner la physionomie de son action. C'est sa compagne qu'il fallait placer ainsi. La confidence se fait dans un lieu solitaire et écarté, au pied d'une fabrique de pierre rustique, d'où sort une fontaine, au-dessus de laquelle il y a un petit Amour en bas-relief. A gauche, des chèvres, des boucs et des moutons. Celui-ci est moins intéressant que le précédent, et c'est la faute de l'artiste. D'ailleurs, cet endroit était vraiment le lieu du rendez-vous; c'est la fontaine d'Amour. Toujours faux de couleur.

4. Le rendez-vous. Au centre, vers la droite de celui qui regarde, la bergère assise à terre, un mouton à côté d'elle, un agneau sur ses genoux; son berger la serre doucement de ses bras, et la regarde avec passion. Au-dessus du berger, son chien attaché. Fort bien. A gauche, un panier de fleurs. A droite, un arbre brisé, rompu. Fort bien encore. Sur le fond, hameau, cabane, bout de maison. C'est ici, qu'il fallait lire la lettre; et c'est à la fontaine d'Amour, qu'il fallait placer le rendez-vous. Quoi qu'il en soit, le tout est fin, délicat, joliment pensé; ce sont quatre petites églogues à la Fontenelle. Peut-être les mœurs de Théocrite, ou celles de Daphnis et Chloé, plus simples, plus naïves, m'auraient intéressé davantage. Tout ce que font ces bergers-ci, les miens l'auraient fait; mais le moment d'auparavant ils ne s'en seraient pas

douté; au lieu que ceux-ci savaient d'avance ce qui leur arriverait : et cela me déplaît, à moins que cela ne soit bien franchement prononcé.

13. *Autre Pastorale.*

C'est une bergère debout, qui tient d'une main une couronne, et qui porte de l'autre un panier de fleurs : elle est arrêtée devant un berger assis à terre, son chien à ses pieds. Qu'est-ce que cela dit ? rien. Par derrière, tout-à-fait à gauche, des arbres touffus, vers la cîme desquels, sans qu'on sache trop comment elle s'y trouve, une fontaine, un trou rond qui verse de l'eau. Ces arbres apparemment cachent une roche ; mais il ne le fallait pas. Je me radoucis à peu de frais; sans les quatre précédens, j'aurais bien pu dire à celui-ci : Hors du Salon; mais je ne ferai jamais grâce au suivant.

14. *Autre Pastorale.*

Tableau ovale d'environ deux pieds de haut, sur un pied six pouces de large.

Ne me tirerai-je jamais de ces maudites pastorales? C'est une fille qui attache une lettre au cou d'un pigeon; elle est assise ; on la voit de profil. Le pigeon est sur ses genoux ; il est fait à ce rôle; il s'y prête, comme on voit à son aile pendante. L'oiseau, les mains de la bergère et son giron, sont embarrassés de tout un rosier. Dites-moi, je vous prie, si ce n'est pas un rival, jaloux de tuer toute cette petite composition, qui a fourré là cet arbuste. Il faut être bien ennemi de soi, pour se faire de pareils tours !

Le livret parle encore *d'un paysage où l'on voit un moulin à l'eau.* Je l'ai cherché, sans avoir pu le découvrir ; je ne crois pas que vous y perdiez beaucoup.

HALLÉ.

15. *L'empereur Trajan partant pour une expédition militaire très-pressée, descend de cheval, pour entendre la plainte d'une pauvre femme.*

Grand tableau destiné pour Choisi.

Le Trajan occupe le centre et le devant du tableau. Il regarde; il écoute une femme agenouillée à quelque distance de lui, entre deux enfans. A côté de l'empereur, sur le second plan, un soldat retient par la bride son cheval câbré. Ce cheval n'est point du tout celui que demandait le père Canaye, et dont il disait : *Qualem me decet esse mansuetum.* Derrière la suppliante, une autre femme debout. Vers la droite, sur le fond, l'apparence de quelques soldats. M. Hallé, votre Trajan,

imité de l'antique, est plat, sans noblesse, sans expression, san caractère. Il a l'air de dire à cette femme : Bonne femme, j crois que vous êtes lasse; je vous prêterais bien mon cheval mais il est ombrageux comme un diable. Ce cheval est en effe le seul personnage remarquable de la scène; c'est un cheva poétique, nébuleux, grisâtre, tel que les enfans en voient dan les nues; les taches dont on a voulu moucheter son poitrail imitent très-bien le pommelé du ciel. Les jambes du Trajan sont de bois, roides, comme s'il y avait sous l'étoffe une doublure de tôle ou de fer-blanc. On lui a donné pour manteau une lourde couverture de laine cramoisie mal teinte. La femme, dont l'expression du visage devait produire tout le pathétique de la scène, qui arrête l'œil par sa grosse étoffe bleue, fort bien; on ne la voit que par le dos. J'ai dit la femme, mais c'est peut-être un jeune homme. Il faut que j'en croie là-dessus sa chevelure et le livret; il n'y a rien qui caractérise son sexe. Cependant une femme n'est pas plus un homme par derrière que par devant; c'est un autre chignon, d'autres épaules, d'autres reins, d'autres cuisses, d'autres jambes, d'autres pieds : et ce grand tapis jaune, qui se voit pendu à sa ceinture, en manière de tablier, qui se replie sous ses genoux, et que je retrouve encore par derrière, elle l'avait apparemment apporté pour ne pas gâter sa belle robe bleue; jamais cette volumineuse pièce d'étoffe ne fit partie de son vêtement, quand elle était debout; et puis rien de fini, ni dans les mains, ni dans les bras, ni dans la coiffure. Elle est affectée de la *plica polonica*. Ce linge, qui couvre son avant-bras, c'est de la pierre de Saint-Leu sillonnée. Tout le côté du Trajan est sans couleur; le ciel, trop clair, met le groupe dans la demi-teinte, et achève de le tuer. Mais c'est le bras et la main de cet empereur qu'il faut voir; le bras pour le roide, la main et le pouce pour l'incorrection de dessin. Les peintres d'histoire traitent ces menus détails de bagatelle; ils vont aux grands effets. Cette imitation rigoureuse de la nature les arrêtant à chaque pas, éteindrait leur feu, étoufferait leur génie, n'est-il pas vrai, M. Hallé? Ce n'était pas tout-à-fait l'avis de Paul Véronèse; il se donnait la peine de faire des chairs, des pieds, des mains; mais on en a reconnu l'inutilité, et ce n'est plus l'usage d'en peindre, quoique ce soit toujours l'usage d'en avoir. Savez-vous à quoi cet enfant, qui est sur le devant, ne ressemble pas mal? à une grappe de grosses loupes; elles sont seulement à sa jambe ondoyante en serpent, un peu plus gonflées qu'aux bras. Ce pot, cet ustensile domestique de cuivre, sur lequel l'autre enfant est penché, est d'une couleur si étrange, qu'il a fallu qu'on me dît ce que c'était. Les officiers qui accompagnent l'empe-

reur sont aussi ignobles que lui. Ces petits bouts de figures dispersées aux environs, à votre avis, ne désignent-ils pas bien la présence d'une armée? Ce tableau est sans consistance dans sa composition. Ce n'est rien, mais rien, ni pour la couleur, qui est de sucs d'herbes passés, ni pour l'expression, ni pour les caractères, ni pour le dessin. C'est un grand émail bien triste et bien froid.

Mais ce sujet était bien ingrat. Vous vous trompez, M. Hallé; et je vais vous dire comment un autre en aurait tiré parti. Il eût arrêté Trajan au milieu de sa toile. Les principaux officiers de son armée l'auraient entouré; chacun d'eux aurait montré sur son visage l'impression du discours de la suppliante. Voyez comme l'Esther du Poussin se présente devant Assuérus! Et qu'est-ce qui empêchait que votre femme, accablée de sa peine, ne fût pareillement groupée et soutenue par des femmes de son état? La voulez-vous seule à genoux? J'y consens. Mais, pour Dieu, ne me la *montrez* pas par le dos; les dos ont peu d'expression, quoi qu'en dise madame Geoffrin. Que son visage me montre toute sa peine; qu'elle soit belle; qu'elle ait la noblesse de son état; que son action soit forte et pathétique. Vous n'avez su que faire de ses deux enfans : allez étudier la Famille de Darius; et vous apprendrez là comment on fait concourir les subalternes à l'intérêt des principaux personnages. Pourquoi n'avoir pas désigné la présence d'une armée par une foule de têtes pressées du côté de l'empereur? Quelques unes de ces figures coupées par la bordure, m'en auraient fait imaginer au-delà, tant que j'en aurais voulu. Et pourquoi du côté de la femme la scène reste-t-elle sans témoins, sans spectateurs? Est-ce qu'il ne s'est trouvé personne, ni parens, ni amis, ni voisins, ni hommes, ni femmes, ni enfans, qui aient eu la curiosité de savoir l'issue de sa démarche? Voilà, ce me semble, de quoi enrichir votre composition; au lieu que tout est stérile, insipide et nu.

16. *La Course d'Hippomène et d'Atalante.*

Tableau de vingt-deux pieds de large, sur dix-huit de haut.

C'est une grande et assez belle composition. M. Hallé, je vous en félicite; ma foi, ni moi, ni personne ne s'y attendait. Voilà un tableau! vous aurez donc fait un tableau! Imaginez un grand et vaste paysage, frais, mais frais comme un matin au printemps; des monticules parés de la verdure nouvelle, distribués sur différens plans, et donnant à la scène de l'étendue et de la profondeur. Au pied de ces monticules, une plaine; partie de cette plaine séparée du reste par une longue barricade de bois. C'est l'espace qui est au-devant de cette barricade et du tableau,

qui forme le lieu de la course. A l'extrémité de cet espace, à droite, voyez des arbres frais et verts, mariant leurs branches et leurs ombres, et formant un berceau naturel. Elevez sous ces arbres une estrade; placez sur cette estrade les pères, les mères les frères, les sœurs, les juges de la dispute; garantissez leurs têtes soit de la fraîcheur des arbres, soit de la chaleur du jour par un long voile suspendu aux branches des arbres. Voyez au-devant de l'estrade, au dedans du lieu de la course, une statue de l'Amour sur son piédestal; ce sera le terme de la course : un grand arbre, que le hasard a placé à l'autre extrémité de l'espace, marquera le lieu du départ des concurrens. Au dehors de la barrière, répandez des spectateurs de tout âge et de tout sexe, s'intéressant diversement à l'action; et vous aurez la composition de M. Hallé sous les yeux.

Hippomène et Atalante sont seuls au dedans de la barrière. La course est fort avancée. Atalante se hâte de ramasser une pomme d'or. Hippomène en tient encore une qu'il est prêt à laisser tomber. Il n'a plus que quelques pas à faire pour toucher au but.

Il y a certainement de la variété d'attitudes et d'expressions, tant dans les juges que dans les spectateurs. Entre les personnages placés sous la tente, on distingue surtout un vieillard assis, dont la joie ne permet pas de douter qu'il ne soit le père d'Hippomène. Ces têtes répandues le long de la barrière en dehors sont d'un caractère agréable. J'estime ce tableau, et beaucoup. Quand on m'apprend qu'il est destiné pour la tapisserie, je ne lui vois plus de défauts. L'Hippomène est de la plus grande légèreté; il court avec une grâce infinie : il est élevé sur la pointe du pied, un bras jeté en avant, l'autre étendu en arrière; l'élégance est dans sa taille, dans sa position et dans toute sa personne; la certitude du triomphe et la joie sont dans ses yeux. Peut-être cette course n'est-elle pas assez naturelle; peut-être est-ce plutôt une danse d'opéra qu'une lutte; peut-être, lorsqu'il s'agit d'obtenir ou de perdre celle qu'on aime, court-on autrement, a-t-on les cheveux portés en arrière, le corps élancé en avant, l'action précipitée vers le terme de la course; peut-être ne se tient-on pas sur la pointe du pied, ne songe-t-on pas à déployer ses membres, ne fait-on pas la belle jambe et les beaux bras, ne laisse-t-on pas tomber une pomme de l'extrémité de ses doigts, comme si l'on en secouait des fleurs : mais peut-être cette critique, dont on sentirait toute la force si la course commençait, n'est-elle pas sans réponse lorsqu'elle finit. Atalante est encore loin du but; Hippomène y touche. La victoire ne peut plus lui échapper; il ne se donne pas la peine de courir; il s'étale, il se pavane, il

se félicite : c'est comme nos acteurs, lorsqu'ils ont exécuté quelque danse violente ; ils s'amusent encore à faire quelques pas négligés au bord de la coulisse. C'est comme s'ils disaient aux spectateurs : Je ne suis point las, s'il faut recommencer, me voilà prêt : vous croyez que j'ai beaucoup fatigué, il n'en est rien. Cette espèce d'ostentation est très-naturelle ; et je ne souffre point à la supposer à l'Hippomène de Hallé. C'est ainsi que je l'entends ; et me voilà réconcilié avec lui. Ma paix ne sera pas si facile à faire avec son Atalante ; son bras long, sec et nerveux, me déplaît : ce n'est pas la nature d'une femme, c'est celle d'un jeune homme. Je ne sais si cette figure est de repos ou courante ; elle regarde les spectateurs dispersés le long de la barrière ; elle est baissée ; et si elle se proposait d'arrêter leurs regards par les siens, et de ramasser furtivement la pomme qu'elle a sous la main, elle ne s'y prendrait pas autrement.

> Verùm ubi plura nitent in carmine, non ego paucis
> Offendar maculis....

17. *L'Éducation des riches.*

Pauvre esquisse.

Cela est misérable. On a quelquefois vu des pieds et des mains négligés, des têtes croquées, tout sacrifié à l'expression et à l'effet. Il n'y a rien ici de rendu, mais rien du tout, et point d'effet ; c'est le point extrême de la licence de l'esquisse. A gauche, sur le devant, un enfant assis à terre s'amuse à regarder des cartes géographiques ; sa mère est étalée sur un canapé. Cet homme à gros ventre qui est debout derrière elle, est-ce le père? Je le veux bien. Ce jeune homme accoudé sur une table, qu'y fait-il? Je n'en sais rien. Qu'est-ce que cet abbé? Je n'en sais pas davantage. Que signifie ce laquais qui s'en va? Voilà une sphère, voilà un chien. Cachez-moi cela, M. Hallé : on dirait que vous avez barbouillé cette toile d'une tasse de glace aux pistaches. Si le hasard avait produit cette composition sur la surface des eaux brouillées d'un marbreur de papier, j'en serais surpris, mais ce serait à cause du hasard.

17. *L'Education des pauvres.*

Pauvre esquisse.

A droite, on voit une porte ouverte, à laquelle se présente une espèce de gueux ; c'est peut-être le maître de la maison. Au dedans du taudis, une femme assise montre à lire à un enfant : c'est sa mère, je crois. Par derrière, sur le fond, une servante en conduit un autre à la lisière, à une chambre haute, par un escalier de bois. Plus vers la gauche, sur le devant, une grande

fille, vue de face, travaille à la dentelle. Derrière elle, sa cadette, qui n'est pas petite, la regarde faire. Aux pieds de la première, un petit chat. Greuze y aurait mis un chien, parce que les petites gens en ont tous, pour commander à quelqu'un. Le côté gauche est occupé d'un établi de menuiserie. D'un côté de cet établi, sur le devant, le fils de la maison prêt à pousser une varlope. De l'autre côté, plus sur le fond, son frère debout, lui montre un patron d'ouvrage. Le tout lourd de dessin et de draperie, et d'une platitude de couleur à faire plaisir. Un élève qui mettrait au prix un pareil barbouillage, n'irait ni à la pension, ni à Rome. Il faut abandonner ces sujets à celui qui sait les faire valoir par le technique et par l'idéal. Chardin, qui a été cette année ce qu'ils appellent le tapissier, à côté de ces deux misérables esquisses, en a placé une de Greuze, qui en fait cruellement la satire. C'est bien là le cas du *malo vicino*.

VIEN.

18. *Marc-Aurèle faisant distribuer au peuple du pain et des médicamens, dans un temps de famine et de peste.*

Tableau de neuf pieds huit pouces de haut, sur huit pieds quatre pouces de large. C'est pour la galerie de Choisi.

La description de ce morceau n'est pas facile. Voyons pourtant. Imaginez, sur une estrade élevée de quelques degrés, une balustrade au-dessus de laquelle, à droite, deux soldats distribuent du pain aux peuples qui sont au-dessous. Un de ces soldats en tient une pleine corbeille; un autre, plus sur le fond, dont on ne voit que la tête et les bras, en apporte une autre corbeille. Entre ceux qui reçoivent la distribution sur le devant, un petit enfant qui mange, sa mère vue par le dos, et les bras élevés, un vieillard couvert par cette femme, hors la tête et les mains. Marc-Aurèle est passant; il est accompagné de sénateurs et de gardes; les sénateurs à côté de lui et sur le devant, les gardes derrière et sur le fond. Il s'arrête pour regarder une femme agenouillée, expirante, qui lui tend les bras. Cette femme est sur les premiers degrés de l'estrade, son corps est renversé; elle est entourée et soutenue par son père, sa mère et son jeune frère. Plus vers la gauche, sur les degrés de l'estrade, une femme morte; sur cette femme son enfant, la tête tournée vers l'empereur. Tout-à-fait à gauche groupe d'hommes, de femmes et d'enfans, tendant les bras à un soldat placé à côté de l'empereur, et leur distribuant des médicamens : au-delà de ce groupe, à l'extrémité de la toile, un vieillard et une femme attendant aussi du secours. Reprenons cette composition.

Premièrement, cet enfant qui mange ne mange point assez

goulument, comme un enfant qui a souffert la faim; il est gras et bien repu. La mère, qui me tourne le dos, reçoit le pain, comme on le repousse; ses mains n'ont pas la position de mains qui reçoivent. Cette fille expirante, entourée de ses parens, est froide d'expression; on ne sait ce qu'elle veut, ce qu'elle demande. Son père et sa mère, à en juger par leurs caractères de tête et leurs vêtemens, sont des paysans; leur fille n'est ni de draperie, ni de visage du même état; le jeune frère, long et fluet, ressemble à l'Enfant-Jésus lorsqu'il prêche dans le temple. Pourquoi avoir donné à ces sénateurs des têtes d'apôtres? car ce sont certainement des têtes d'apôtres. Les faire parler, en même temps que cette femme qui s'adresse à l'empereur, est contre le sens commun. Les deux distributeurs de pain sont bien. La position de Marc-Aurèle ne me déplaît pas; elle est simple et naturelle; mais son visage est sans expression; il est bien sans douleur, sans commisération, dans toute l'apathie de sa secte. Que vous dirai-je de cette femme colossale étendue sur les degrés de l'estrade? dort-elle? est-elle morte? Je n'en sais rien. Et cet enfant, est-ce là l'action d'un enfant sur le cadavre de sa mère? et puis, il est si mou, qu'on le prendrait pour une belle peau rembourrée de coton; il n'y a point d'os là-dessous. J'ai beau chercher quelques traces effrayantes des horreurs de la famine et de la peste, quelques incidens horribles qui caractérisent ces fléaux, il n'y en a point: peu s'en faut que ce ne soit une largesse et une distribution ordinaire. Cette composition est sans chaleur et sans verve; nulle poésie, nulle imagination. Cela ne vaut pas un seul vers de Lucrèce.

Le groupe de citoyens, qui occupent la gauche de la toile, en est le seul endroit supportable; il y a de la couleur, de l'expression, des caractères et de la sagesse. Mais cela ne m'empêche pas de m'écrier: Quel tableau pour un spectateur instruit, pour un homme sensible, pour une âme élevée, pour un œil harmonieux! Tout est dur, sec et plat; rien ne se détache; ce sont autant de morceaux de carton découpés et placés les uns sur les autres. Comme il n'y a ni air, ni vapeur, qui fasse sentir un espace, de la profondeur au-delà des têtes, ce sont des images collées sur le ciel. Si ces soldats sont bien de position, ils sont mal de caractère; ils n'ont point d'humeur; ils compatissent comme des moines. Le bel air d'enluminure, que le tableau de Vanloo donnera à celui-ci! Cette fabrique, qui annonce un temple ou un palais, est trop noire. L'effet demandait cette couleur dont l'œil est blessé. Le seul mérite de ce morceau est d'être en général bien dessiné. Les pieds de la femme colossale sont très-beaux; c'est de la chair; j'y reconnais la nature. La jeune fille placée

sur le devant, entre son père et sa mère, est passable; mais vous ne lui trouverez pas la tête trop petite.

Il y a pourtant un mot à dire en faveur de Hallé, Vien et Vanloo; c'est que le talent a été bien gêné par l'ingratitude du local. Il n'y a qu'un sot qui puisse demander sur un espace étroit et long, le Massacre des Innocens; les Israélites périssant de soif dans le désert; le Temple de Janus fermé par Auguste; Marc-Aurèle secourant les peuples affligés de la peste et de la famine; et d'autres sujets pareils qui entraînent une grande variété d'incidens. La hauteur de la toile détermine la grandeur des figures principales; et deux ou trois grandes figures la couvrant toute entière, le tableau ressemble plutôt à une étude, un lambeau, qu'à une véritable composition.

Le n°. 19 annonce d'autres morceaux qui n'ont pas été exposés.

LA GRÉNÉE.

Magnæ spes altera Romæ.

C'est un peintre que celui-ci! Les progrès qu'il a faits dans son art sont surprenans. Il a le dessin, la couleur, la chair, l'expression, les plus belles draperies, les plus beaux caractères de tête, tout, excepté la verve. Oh! le grand peintre, si l'humeur lui vient! Ses compositions sont simples, ses actions vraies, sa couleur belle et solide; c'est toujours d'après la nature qu'il travaille. Il y a tel de ses tableaux, où l'œil le plus sévère ne trouve pas le moindre défaut à reprendre. Ses petites vierges sont comme du Guide. Plus on regarde sa Justice et sa Clémence, sa Bonté et sa Générosité, plus on est satisfait. Je me souviens de lui avoir autrefois arraché de la main les pinceaux. Mais qui est-ce qui n'eût pas interdit à Racine la poésie, sur ses premiers vers? La Grénée explique les progrès de son talent d'une manière fort simple; il dit qu'il emploie à faire de bonnes choses l'argent qu'il a gagné à en faire de mauvaises.

20. *Saint Ambroise présentant à Dieu la lettre de Théodose, après la victoire de cet empereur sur les ennemis de la religion.*

L'autel est à gauche; le Saint est à genoux sur les marches de l'autel; on voit derrière lui des prêtres debout, portant sa croix, sa mitre et sa crosse.

Le sujet est froid, et le peintre aussi; il a mis dans sa composition tout ce qu'il savait. Elle est sage, ses draperies sont largement jetées, ses ajustemens d'un pinceau ferme; mais ce que j'en estime surtout, ce sont les jeunes acolytes. Les têtes en sont belles: il n'y a pas jusqu'au siége qui occupe l'angle droit, qui ne se fasse remarquer par sa forme, et une imitation de la dorure

tout-à-fait vraie. Si j'avais été à côté de La Grénée lorsqu'il méditait son tableau, je lui aurais conseillé d'aller chez M. Watelet, de bien regarder le Saint Bruno de Rubens, et d'effacer la tête de son Saint Ambroise, jusqu'à ce qu'elle eût pris ce caractère frappant : c'est là le vice principal de ce morceau; peut-être aussi n'est-il pas assez vigoureusement colorié. La Grénée n'entend pas encore la grande machine; mais il n'est pas désespéré. Ce Saint Ambroise, tel qu'il est, aurait soucié Deshays; et celui qu'il n'arrête pas, ne mérite pas d'en voir un meilleur.

21. *L'Apothéose de Saint Louis.*

Tableau de dix pieds de haut, sur six de large.

Le Saint, agenouillé, est porté au ciel par un seul ange qui le soutient. Voilà toute la composition.

C'est bien fait d'être *simple*; mais on s'impose alors la nécessité d'être *sublime*, sublime dans l'idée, sublime dans l'exécution. Le peintre se met alors sur la ligne du sculpteur. Point d'accessoires sur lesquels l'indulgence puisse se tourner. Le Saint est lourd; toute la richesse de sa draperie ne dérobe pas la pauvreté de son caractère. Un peintre ancien disait à son élève, qui avait couvert sa Vénus de pierreries : ne pouvant pas la faire belle, tu l'as faite riche. J'en dis autant à La Grénée; ce saint n'a point le ravissement, la joie extatique des béatifiés : pour l'ange, il est bien en l'air; sa tête est digne du Dominicain; seulement la draperie en emmaillotte un peu les parties inférieures. Encore si la magie de l'air y était; mais elle n'y est pas; et voilà ce qu'on peut appeler un tableau bien manqué.

22. DIANE ET ENDYMION.

Tableau de deux pieds trois pouces de large, sur un pied dix pouces de haut.

A gauche, sur le devant, Endymion endormi, la tête renversée en arrière, le corps un peu relevé par une terrasse, et le bras droit pendant sur son chien qui repose auprès de lui. A droite, sur le fond, Diane, que ses fonctions arrachent à celui qu'elle aime. Elle le regarde en s'en allant; elle s'éloigne à regret : entre elle et l'Endymion, un Amour qui ne demande pas mieux que de lui faire oublier son devoir, comme il fait depuis que le monde est monde.

Ce morceau est très-beau et très-bien peint, l'Endymion bien posé pour le repos, les jambes peut-être un peu grêles; du reste, correct de dessin. Je le voudrais plus beau de caractère. Il a un menton de galoche qui me chagrine, et qui lui donne l'air ignoble et bête. Son estomac est grassement fait; ses genoux pleins de détails surprenans, et toute cette partie d'une vérité

de chair, mais d'une vérité! La main qui tombe sur le chien n'est pas une main de La Grénée; car personne ne sait faire des mains comme lui. La Diane est svelte et légère; mais il fallait éteindre ou changer sa draperie bleue, qui la porte trop en avant. Il y a aussi derrière la tête du berger un nuage pesant et brun, qu'on aurait pu faire plus vaporeux; mais il fallait donner de la vigueur de coloris à la figure, et ce nuage lourd et brun n'y nuit pas. On a accusé son attitude d'être plutôt d'un homme mort que d'un homme qui dort; je n'ai jamais pu sentir la vérité de ce reproche, quoique je me rappelasse très-bien un Christ de Falconet, dont le bras pend de la même manière.

23. LA JUSTICE ET LA CLÉMENCE.

Tableau ovale. Dessus de porte pour la galerie de Choisi.

A gauche, la Justice assise à terre, vue de profil, et le bras gauche posé sur l'épaule de la Clémence, la regardant avec humanité, et tenant son glaive de la droite. A droite, la Clémence à genoux devant elle, et penchée sur son giron. Derrière la Clémence, un petit enfant couché sur le dos, et maîtrisant un lion qui rugit. Autour de la Justice, sa balance et ses autres attributs.

Oh! le beau tableau! louez-en et la couleur, et les caractères, et les attitudes, et les draperies, et tous les détails. Les pieds, les mains, tout est fini, et du plus beau fini. Quelle figure que cette Clémence! Où a-t-il pris cette tête-là? C'est l'expression de la bonté même. Mais elle est bonne de caractère, de position, de draperie, d'expression, du dos, des épaules, de tout. J'ai entendu souhaiter à la Justice un peu plus de dignité. Vous l'avez vue; n'est-il pas vrai qu'il n'y faut pas toucher? Si j'osais dire un mot à l'oreille au peintre, je lui conseillerais d'effacer ce bout de draperie qui s'étale derrière elle, et qui nuit à l'effet, sauf à le remplacer par ce qu'il voudra; de changer cette lisière bleue dont sa Clémence est bariolée; de revenir sur cet enfant, qui est rouge et sans finesse de ton; de supprimer la moitié des plis de la draperie chiffonnée sur laquelle il est couché, et de toucher la crinière de ce lion avec plus d'humeur. Mais en laissant l'ouvrage tel qu'il est, écrivez dessous: le Guide; et portez-le en Italie. Sa fraîcheur seule vous décélera.

24. LA BONTÉ ET LA GÉNÉROSITÉ.

C'est surtout dans les tableaux de chevalet que cet artiste excelle. Celui-ci est le pendant du précédent, et ne lui cède guère en perfection. La Bonté est assise, je crois; on la voit de face; elle se presse le téton gauche de la main droite, et darde du lait

au visage d'un enfant placé debout devant elle. La Générosité, appuyée contre la Bonté, renversée à terre, répand des pièces d'or de la main droite, et sa main gauche va se reposer sur une vaste conque, d'où la richesse coule sous tous ses symboles. Il faut voir comme cette figure est jetée; l'effet de ses deux bras; comme sa tête s'enfonce bien dans la toile; comme le reste vient en avant; comme chaque partie est bien dans son plan; comme ce bras qui répand de l'or se sépare du corps et sort de la toile; tout ce qu'il y a de hardi et de pittoresque dans la figure entière. La conque est de la plus belle forme, et d'un travail précieux. Ce morceau offre l'exemple d'une belle draperie et celui d'une draperie commune. Celle qui est bleue et qui couvre les genoux de la Bonté est large, à la vérité, mais un peu dure, sèche et roide : celle, au contraire, qui revêt les mêmes parties à la Générosité, large comme l'autre, est encore douce et molle. La Bonté est drapée modestement, comme de raison; la Générosité est riche d'ajustement, comme elle le doit. L'enfant, qui est à côté de cette dernière figure, est mauvais; le bras qu'il tend est roide; du reste, sans détails de nature, et rouge de ton. Avec cela, le morceau est enchanteur et du plus grand effet. Les caractères de têtes on ne saurait plus beaux; et puis des pieds, des mains, de la chair, de la vie. Volez au roi (car les rois sont bons à voler) ces deux pendans; et soyez sûr d'avoir ce qu'il y a de mieux au Salon.

25. *Le Sacrifice de Jephté.*

Tableau de trois pieds de haut, sur deux pieds quatre pouces de large.

L'ordonnance de ce tableau est assez bonne. Au milieu de la toile, un autel allumé. A côté de cet autel, Jephté, penché sur sa fille, le bras levé, et prêt à lui enfoncer le poignard dans le sein; sa fille étendue à ses pieds, la gorge découverte, le dos tourné à son père, les yeux levés vers le ciel. Le père ne voit point sa fille; la fille ne voit point son père. Devant la victime, un jeune homme agenouillé, tenant un vaisseau, et disposé à recevoir le sang qui va couler. A droite, derrière Jephté, deux soldats; à gauche sur le fond, au-delà de l'autel, trois vieillards.

Beau sujet; mais qui demande un poëte moins sage, plus enthousiaste que La Grénée... Mais ce Jephté ne manque pas d'expression... Il est vrai; mais a-t-il celle d'un père qui égorge sa fille? Croyez-vous que si, ayant posé sur la poitrine de sa fille une main qui dirigeât le coup, prêt à enfoncer le poignard qu'il tiendrait de l'autre main, il eût les yeux fermés, la bouche serrée, les muscles du visage convulsés, et la tête tournée vers le

ciel, il ne serait pas plus frappant et plus vrai? Ces deux soldats, oisifs et tranquilles spectateurs de la scène, sont inutiles. Ces trois vieillards, oisifs et tranquilles spectateurs de la scène, sont inutiles. Et au milieu de ces froids et muets assistans, qui donnent à Jephté l'air d'un assassin, ce jeune homme qui prête son ministère, sans sourciller, sans pitié, sans commisération, sans révolte, est d'une atrocité insupportable et fausse. La fille est mieux; encore est-elle faible, de plâtre et non de chair. En un mot, demandez aux indulgens admirateurs de ce morceau s'il inspire rien de cette terreur, de ce frémissement, de cette douleur, qu'on éprouve au seul récit. C'est que le moment que le peintre a choisi, le plus terrible par la proximité du péril, n'est peut-être ni le plus pathétique, ni le plus pittoresque. Peut-être m'aurait-on affecté davantage, en me montrant une jeune fille couronnée de bandelettes et de fleurs, soutenue par ses compagnes, les genoux défaillans, et s'avançant vers l'autel où elle va mourir de la main de son père. Peut-être le père m'aurait-il paru plus à plaindre, attendant sa fille pour l'immoler, que, le bras levé, l'immolant. On dit que ce morceau est bien composé; mais qu'est-ce qu'une composition où, sur sept personnages, il y en a quatre de superflus. On dit qu'il est bien dessiné, c'est-à-dire que les têtes sont bien emmanchées, qu'il n'y a ni pieds trop gros, ni mains trop petites; mais qu'est-ce que ce mérite, dans une action, où l'intérêt doit me dérober tous ces défauts, quand ils y seraient? On dit qu'il est bien de couleur. Oh! sur ce point, j'en appelle à sa Justice et à sa Clémence, et à toutes ses petites compositions, qui ont, ce me semble, bien une autre vigueur de pinceau.

26. *Quatre tableaux de la Vierge.*

Ils sont charmans tous les quatre. Prenez le premier qui vous tombera sous la main; et comptez sur un petit tableau, que vous regarderez tous les jours avec plaisir. Les têtes des Vierges sont nobles et belles; les enfans ont l'innocence de leur âge; les actions sont vraies, les draperies larges, les accessoires soignés et finis; le tout peint de la manière la plus sage et la plus vigoureuse. Combien ces petites compositions seront précieuses, quand l'artiste ne sera plus! Ici la Vierge conduit l'Enfant-Jésus au petit Saint Jean; celui-ci se prosterne pour l'adorer. L'Enfant-Jésus porte ses petits bras sous les coudes du Saint Jean, pour le relever. La Sainte Anne est plus bas, accroupie sur ses genoux. Là, la Vierge tient l'Enfant-Jésus tout nu sur ses bras, et le présente à Saint Joseph. La Vierge regarde Joseph, et Joseph regarde l'Enfant. Dans un autre, l'Enfant-Jésus tout nu est sur

les genoux de sa mère; il tient une croix armée par le bas d'un dard, dont il menace la tête du serpent, qui menace de sa dent le pied de la Vierge qui est assise sur le globe du monde. On voit à droite, à gauche des petits groupes d'anges voltigeans dans le ciel. Ailleurs, la Vierge de profil, un de ses genoux posé sur un coussin, aide l'Enfant-Jésus à s'asseoir sur le mouton de Saint Jean. Le Saint Jean arrête le mouton par la tête, et tient la croix. Le petit Jésus a dans une main une pomme, et dans l'autre le ruban attaché au cou du mouton. L'ami Carmontel traite tout cela de pastiches, et il a tort, à moins qu'il ne prétende qu'il n'y a plus ni Vierges, ni Saint Jean, ni Joseph, ni Sainte Anne, ni Sainte Élisabeth, ni Christ, ni Apôtres, ni tableaux d'église à faire; car les caractères de tous ces personnages sont donnés. Si sa critique était juste, nous ne verrions plus sur la toile ni Junon, ni Jupiter, ni Mars, ni Vénus, ni Grâces, ni mythologie ancienne, ni mythologie moderne. Nous en serions réduits à l'histoire et aux scènes publiques ou domestiques de la vie; et peut-être n'y aurait-il pas grand inconvénient. Je ne rougirai pas d'avouer que les Fiançailles de Greuze m'intéressent plus que le Jugement de Pâris.

Mais revenons à nos Vierges. Il m'a paru que, dans une de ces compositions, la Sainte Anne n'était pas aussi vieille du bas du visage que du front et des mains. Quand on a le front plissé de rides et les jointures des mains nouées, le cou est couvert de longues peaux lâches et flasques. J'ai remarqué, dans une autre, un vieux fauteuil, un bout de couverture, avec un oreiller de coutil d'une vérité à tromper les yeux. Si ce morceau se rencontre encore sur votre chemin, regardez la tête de la Vierge, comme elle est belle et finie; comme elle est bien coiffée; la bonne grâce et l'effet de ces bandelettes qui ceignent sa tête et traversent ses cheveux; regardez le caractère de l'Enfant-Jésus, sa couleur et sa chair: mais ne regardez pas le Saint Jean; il est roide, engoncé, et sans finesse de nature. D'où vient donc qu'un de ces enfans est excellent, et l'autre mauvais? Je le dirais bien; mais je n'ose. Carmontel aurait trop beau jeu.

27. *Le Retour d'Abraham au pays de Chanaan.*

Tableau de deux pieds de large, sur un pied six pouces de haut.

Il faut absolument écrire le sujet au bas du tableau : car un paysage et des montagnes, c'est Chanaan ou un autre lieu; un homme qui s'achemine vers ces montagnes, suivi d'un homme et d'une femme, c'est Abraham et Sara, avec un de leurs serviteurs, ou tout autre maître avec sa femme et son valet. Sara montait quelquefois un âne; la mode n'en est pas encore tout-à-

fait passée. Il y a eu de tout temps des troupeaux de bœufs, de moutons, et des pâtres. Ce morceau, quel qu'en soit le sujet, vaut quelque chose, par la vigueur de la couleur, la beauté du site, et la vérité des voyageurs et des animaux. Est-ce un *Berghem*? Non: Est-ce un *Loutherbourg*? Pas davantage.

28. LA CHARITÉ ROMAINE.

A gauche, le vieillard est assis à terre; il a l'air inquiet. La femme debout, penchée vers le vieillard, la gorge nue, paraît plus inquiète encore. Ils ont l'un et l'autre les yeux attachés sur une fenêtre grillée du cachot, de laquelle ils peuvent être observés, et où l'on entrevoit en effet un soldat. La femme présente un téton au vieillard, qui n'ose l'accepter : sa main et son bras gauche marquent l'effroi.

La femme est belle; son visage a de l'expression ; sa draperie est on ne peut mieux entendue. Le vieillard est beau, trop beau, certainement; il est trop frais, plus en chair que s'il avait eu deux vaches à son service : il n'a pas l'air d'avoir souffert un moment; et si cette jeune femme n'y prend pas garde, il finira par lui faire un enfant. Au reste, ceux qui dispensent un artiste d'avoir le sens commun, et d'ignorer l'effet terrible et subit du séjour d'un cachot, et d'un jugement qui condamne à y périr par la faim, seront enchantés de ce morceau. Les détails, surtout au vieillard, sont admirables : belle tête, belle barbe, beaux cheveux blancs, beau caractère, belles jambes, beaux pieds, belles oreilles; et des bras! et des chairs! Mais ce n'est pas là le tableau que j'ai dans l'imagination.

Je ne veux pas absolument que ce malheureux vieillard, ni cette femme charitable soupçonnent qu'on les observe; ce soupçon arrête l'action et détruit le sujet. J'enchaîne le vieillard; la chaîne attachée aux murs du cachot, lui tient les mains sur le dos. Aussitôt que sa nourrice a paru et découvert son sein, sa bouche avide s'y porte et s'en saisit. Je veux qu'on voie, dans son action, le caractère de l'affamé; et sur tout son corps, les effets de la souffrance. Il n'a pas laissé à la femme le temps de s'approcher de lui ; il s'est précipité vers elle, et sa chaîne tendue en a retiré ses bras en arrière. Je ne veux point que ce soit une jeune femme; il me faut une femme au moins de trente ans, d'un caractère grand, sévère et honnête; que son expression soit celle de la tendresse et de la pitié. Le luxe de draperie serait un ridicule ; qu'elle soit coiffée pittoresquement, d'humeur; que ses cheveux négligés et longs s'échappent de dessous son linge de tête ; que ce linge soit large ; qu'elle soit vêtue simplement et d'une étoffe grossière et commune ;

qu'elle n'ait pas de gros tétons bien ronds, mais de bonnes grosses et larges mamelles bien pleines de lait ; qu'elle soit grande et robuste. Le vieillard, malgré sa souffrance, ne sera pas hideux, si j'ai bien choisi ma nature ; qu'on voie à ses muscles, à toute l'habitude de son corps, une constitution vigoureuse et athlétique : en un mot, je veux que cette scène soit traitée du plus grand style ; et que, d'un trait d'humanité pathétique et rare, on ne m'en fasse pas une petite chose.

29. LA MAGDELEINE.

Elle est de face ; elle a les yeux tournés vers le ciel ; des larmes coulent sur ses joues ; ce n'est pas des yeux seulement, c'est de la bouche et de tous les traits de son visage qu'elle pleure. Elle a les bras croisés sur sa poitrine. Ses longs cheveux viennent en serpentant dérober sa gorge. On ne voit de nu que ses bras et une portion de ses épaules. Comme dans sa douleur, ses bras se serrent sur sa poitrine et ses mains contre ses bras, l'extrémité de ses doigts s'enfonce légèrement dans sa chair. L'expression de son repentir est tout-à-fait douce et vraie. Il n'est pas possible d'imaginer de plus belles mains, de plus beaux bras et de plus belles épaules. Ces légères fossettes, que l'extrémité de ses doigts marquent sur sa chair, sont rendues avec une délicatesse infinie. C'est un petit diamant que ce tableau ; mais ce petit diamant-là n'est pas sans défaut. Le peintre a entouré la tête d'une maudite gloire lumineuse, qui en détruit tout l'effet ; et puis, à dire vrai, je ne suis pas infiniment content de la draperie.

Derrière la sainte pénitente, qui, comme dit Panurge, vaut bien encore la façon d'un ou de deux péchés, il y a un quartier de roche, et sur cette roche le vase aux parfums, l'attribut de la Sainte. Si celle qui oignit les pieds du Christ à trente-trois ans, et qui les essuya de ses cheveux, était belle comme celle-ci, et que le Christ n'ait éprouvé aucune émotion de la chair, ce n'était pas un homme ; et l'on peut opposer ce phénomène à tous les raisonnemens des Sociniens.

30. *Saint Pierre pleurant son péché.*

Il est de face ; il a les mains jointes, et le regard tourné vers le ciel. Composition sage, mais froide ; belle chair, mais peu d'expression ; point d'humeur ; draperie lourde ; mains trop petites, barbe bien peignée, qui n'est ni d'un apôtre, ni d'un pénitent. Nulle étincelle de verve. Chose commune. Et pourquoi ne pas débrailler ce Saint. Pourquoi n'en vois-je ni la poitrine ni le cou ? Pourquoi ne pas élever ces mains jointes? Elles en

auraient eu plus d'expression; et la draperie des bras, retombant, me les aurait montrés nus. Ces sortes de têtes comportent de l'exagération, de la poésie; et malheureusement La Grénée n'en a point. Lui en viendra-t-il? Je le souhaite, afin qu'il ne lui manque rien. *Voyez* sur cet article le Salon de 1767.

DESHAYS.

Ce peintre n'est plus. C'est celui-là qui avait du feu, de l'imagination et de la verve! c'est celui-là qui savait montrer une scène tragique, et y jeter de ces incidens qui font frissonner, et faire sortir l'atrocité des caractères par l'opposition naturelle et bien ménagée des natures innocentes et douces! c'est celui-là qui était vraiment poëte! Né libertin, il est mort victime du plaisir. Ses dernières productions sont faibles, et prouvent l'état misérable de sa santé quand il s'en occupa.

31. *La Conversion de Saint Paul.*

S'il y eut jamais un grand sujet de tableau, c'est la Conversion de Saint Paul. Je dirais à un peintre : Te sens-tu cette tête, qui concoit une grande scène, et qui sait la disposer d'une manière étonnante? sais-tu faire descendre le feu du ciel, et renverser d'effroi des hommes et des chevaux? as-tu dans ton imagination les visages divers de la terreur, et la magie du clair-obscur; l'as-tu jamais possédée? Prends ton pinceau, et représente-moi l'aventure de Saul sur le chemin de Damas.

On voit dans le tableau de Deshays Saul renversé sur le devant du tableau; ses pieds sont tournés vers le fond; sa tête est plus basse que le reste de son corps; il se soutient sur une de ses mains qui touche la terre; son autre bras élevé semble chercher à garantir sa tête, et ses regards sont attachés sur le lieu d'où vient le péril.

Cette figure est belle, bien dessinée, bien hardie; c'est encore Deshays; dans le reste, ce ne l'est plus. On conçoit que l'effet terrible de la lumière était une des parties principales d'une pareille composition; et le peintre n'y a pas pensé. Il a bien répandu sur la gauche des soldats effrayés; on en voit, à droite, un autre groupe autour du cheval abattu; mais ces groupes sont froids et médiocres, n'attachent ni n'intéressent. C'est la croupe énorme du cheval de Saul qui arrête et fixe le spectateur. Si l'on mesure cet animal énorme par la comparaison de sa grandeur avec celle du soldat qui s'en est saisi, il est plus gros que celui de la place Vendôme. La couleur du tout est sale et pesante; et ce n'est, à vrai dire, qu'un lambeau de composition.

32. *Saint Jérôme écrivant sur la mort.*

A droite, un ange qui vient à tire-d'aile, sonnant de la trompette et qui passe. A gauche, le Saint assis sur un quartier de roche, regardant et écoutant l'ange qui sonne et qui passe. A terre, autour de lui, une tête de mort et quelques vieux livres.

Deshays était bien malade, quand il fit ce tableau. Plus de feu, plus de génie. Il a affecté le vieux, le crasseux, l'enfumé des tableaux d'il y a cent cinquante ans, dans son Saul et dans son Saint Jérôme. A cela près, le Saint Jérôme est bien peint et très-bien dessiné; mais la composition en est pesante et engourdie. L'ange est vigoureux et sa tête belle; je le veux: mais il a les ailes ébouriffées, déchirées, mises à l'envers, une d'une couleur et l'autre d'une autre; et l'on dirait d'un ange de Milton, que le diable aurait mal mené. Et puis, que signifie cet ange? que veut dire ce Saint qui le regarde et qui l'écoute? C'est réaliser autour d'un homme le fantôme de son imagination. Quelle misérable et pauvre idée! Que l'ange sonnât et passât, j'y consentirais; mais au lieu de lui donner une existence réelle, en attachant sur lui les regards du Saint, il fallait me le montrer, du visage, des bras, de la position, du caractère, dans la terreur que doit éprouver celui à qui toutes les misères de la fin dernière de l'homme sont présentes, qui les voit, qui en est consterné; et c'est ce qu'aurait fait Deshays dans un autre temps; car ce Saint Jérôme que je demande, il l'avait dans sa tête.

33. *Achille, près d'être submergé par le Scamandre et le Simoïs, est secouru par Junon et par Vulcain.*

Au centre du tableau, Vulcain suspendu dans les airs, et tenant de chaque main un flambeau dont il secoue les flammes dans les eaux du Simoïs et du Scamandre; il est debout et de face; Junon derrière lui. Les deux fleuves; l'un penché sur son urne, couché et vu de face; l'autre vu par le dos et debout, effrayés. Les nymphes de leurs rives fuyantes; les eaux des fleuves bouillonnant dans leurs lits; Achille luttant contre leurs vagues, et poursuivant un Troyen qu'il est prêt à frapper de son épée. On voit sur le sable des casques et des boucliers, restés à sec.

Ce sujet demandait une toile immense; et c'est un petit tableau. Le Vulcain a l'air d'un jeune homme; rien de ce vigoureux et redoutable dieu des forges, des antres enflammés, du chef des Cyclopes, de ce métallurgiste fait à manier la tenaille et le marteau, à vivre dans les fourneaux, et à remuer et battre

les masses de fer étincelantes : ce n'est pas ainsi que le vieux poëte l'a vu. Les fleuves sont durs, secs et décharnés. Cela est pensé chaudement, mais durement exécuté. Point d'air entre les objets, point de vapeur, point d'harmonie, point de liaison et de passage; tout est cru et plaqué sur le devant. On demandait à une des petites filles de Vanloo, qui a cinq ans, ce que c'était que cela; elle répondit : Ma bonne, c'est un feu d'artifice; et c'est bien répondu. Pour exécuter ce morceau, il eût fallu fondre ensemble les talens de trois ou quatre grands maîtres; il y avait des natures terribles, redoutables, à suspendre dans le vague de l'air; les eaux bouillonnantes à élever en vapeur; l'atmosphère à embraser; les fleuves et les nymphes à effrayer; les lits des fleuves à engorger de casques, de boucliers, de cadavres et de carquois; Achille à submerger dans les eaux agitées, *et cœtera*.

34. JUPITER ET ANTIOPE.

A gauche, Antiope nue, couchée à terre, endormie, la tête renversée en arrière, et le corps un peu relevé. A droite, Jupiter métamorphosé en faune : il s'approche doucement. A côté de lui, plus sur le fond, un petit Amour qui semble lui dire : chut. Derrière Jupiter, l'aigle perché, la foudre entre les pattes, le bec allongé, et comme s'intéressant à la scène.

L'Antiope est mauvaise. Jupiter s'est dédivinisé pour un bloc de plâtre; sa tête est à faire; on n'y discerne, ni bouche, ni yeux. C'est un nuage. Le Faune, avec son long visage, et son menton qui ne finit point, et sa physionomie niaise, a l'air d'un sot. Il est faune, il est en présence d'une femme nue; et la luxure ne lui sort pas de la bouche, des yeux, des narines, de tous les pores de la peau; et je ne suis pas tenté de crier : Antiope, réveillez-vous; si vous dormez un moment de plus, vous... C'est qu'elle n'est pas belle, et que je ne me soucie pas d'elle. Le fond est trop fort; le satyre est dessiné comme il plaît à Dieu; pas une vérité de nature. Et puis, oh! La Grénée, où sont vos pieds, vos mains et vos chairs?

35. L'ÉTUDE.

C'est une femme assise devant une table. On la voit de profil. Elle médite; elle va écrire. Sa table est éclairée par un œil-de-bœuf. Il y a autour d'elle des papiers, des livres, un globe, une lampe. La tête n'est pas belle, mais elle est bien coiffée. Son linge tombe à merveille de dessus les épaules de la figure; et ce négligé est d'esprit. Ce tableau ne vous mécontentera pas, si vous ne vous rappelez pas la mélancolie du Féti.

36. *Deux esquisses, l'une représentant le comte de Comminges à la Trappe; l'autre, Artémise au tombeau de son mari.*

Oh! ma foi, on retrouve ici le génie de l'homme en entier. Ces deux esquisses sont excellentes; la première est pleine de verve et de pathétique. Le supérieur de la Trappe est debout; à ses pieds, Adélaïde mourante et couchée sur la cendre; le comte prosterné et lui baisant la main; à droite, du côté de l'abbé, groupes de moines étonnés; autour du comte, autres groupes de moines étonnés; plus à gauche, sur le fond, deux moines étonnés regardant la scène. Ajoutez à cela quelque part un tombeau. Regardez les caractères et les actions de ces moines; et puis vous direz: C'est cela qui est vrai. La marquise de Tencin en a fait le roman; Deshays en a fait l'histoire.

37. *Artémise au tombeau de Mausole.*

Ludentia speciem dabit, et torquebitur....

Toute cette composition est bien triste, bien lugubre, bien sépulcrale. Elle imprime de l'admiration, de la douleur, de la terreur et du respect. La nuit y est profonde. Un rayon de lumière ajouterait à son horreur, et même à son obscurité, et n'en détruirait pas l'effet, le silence. La lumière entre les mains de l'homme de génie, est propre aux impressions opposées. Grande, douce, graduée, générale et large, chaque objet la partageant également ou proportionnellement à son exposition et à sa distance au corps lumineux, ou répand la joie, ou l'accroît, ou se réduit à un pur technique, qui montre la science de l'artiste, sans affaiblir ni favoriser l'impression de la chose. Rassemblée sur un seul endroit, sur le visage d'un moribond, elle redouble l'effroi, elle fait sentir les ténèbres environnantes. Ici, elle vient de la gauche, rare, faible, et ne fait qu'effleurer la surface des premiers objets. La droite ne se discerne qu'à la lueur d'un brasier sur lequel on brûle des parfums, et d'une lampe sépulcrale suspendue au haut du monument. Toutes les lumières, artificielles en général, celles des feux, des lampes, des torches, des flambeaux, sombres et rougeâtres, liées avec les idées de nuit, de morts, de revenans, de sorciers, de sépulcres, de cimetières, de cavernes, de temples, de tombeaux, de scènes secrètes, de factions, de complots, de crimes, d'exécutions, d'enterremens, d'assassinats, portent avec elles de la tristesse. Elles sont incertaines, ondulantes, et semblent par ces ondulations continues sur leurs visages, annoncer l'inconstance des passions douces, et ajouter à l'expression des passions funestes.

Le tombeau de Mausole occupe la droite. Au pied du tombeau, sur le devant, une femme brûle des parfums dans une poêle ardente. Derrière cette femme, sur un plan plus enfoncé, on voit quelques gardes. Du haut du tombeau, tout-à-fait à droite, descend une grande draperie. Sur un plan très-éloigné, à une certaine hauteur, le peintre a placé une femme pleurante. Au-dessus de sa tête, et du mausolée, il a suspendu une lampe. Cette lumière, tombant d'en-haut, met tous les objets inclinés dans la demi-teinte.

Artémise, placée devant le monument, est agenouillée sur un coussin. Le haut de son corps est penché; elle embrasse de ses deux mains l'urne qui renferme la cendre chérie. Sa tête, pleine de douleur, est inclinée de côté sur cette urne. Un vase funéraire est à ses pieds; et derrière elle, sur le fond, s'élève une colonne qui fait partie du monument.

Deux compagnes de sa douleur l'ont suivie au tombeau. Elles sont placées derrière; l'une est debout, entre celle-ci et Artémise, l'autre est accroupie. Toutes les deux ont bien le caractère du désespoir; cette dernière surtout, dont la tête est relevée vers le ciel. Imaginez cette tête éplorée, et éclairée de la lumière de la lampe placée au haut du monument. Il y a à côté de ces femmes, à terre, un coussin; et derrière elles, sur le fond, des gardes et des soldats.

Mais pour sentir tout l'effet, tout le lugubre de cette composition, il faut voir comme ces figures sont drapées; la négligence, le volume, le désordre qui y règnent. Cela est presque impossible à décrire. Je n'ai jamais mieux conçu combien cette partie, qui passe communément pour assez indifférente à l'art, était énergique, supposait de goût, de poésie, et même de génie.

L'Artémise est habillée d'une manière inconcevable. Ce grand lambeau de draperie, ramené sur la tête, tombant en larges plis sur le devant, et se déployant sur le côté de son visage tourné vers le fond, laissant voir et faisant valoir en même temps toute la partie de sa tête exposée au spectateur, est de la plus grande manière, et produit le plus bel effet. Que cette femme a l'air grand, touchant, triste et noble! qu'elle est belle! qu'elle a de grâces! car toute sa personne se discerne sous sa draperie! Quel caractère cette pittoresque draperie donne à sa tête et à ses bras! qu'elle est bien posée! qu'elle embrasse bien tendrement tout ce qui reste de ce qui lui fut cher!

Belle, très-belle composition: beau poëme. L'affliction, la tristesse, la douleur, s'en élancent vers l'âme de tout côté. Lorsque je me rappelle cette esquisse, et en même temps nos scènes sépulcrales de théâtre, nos Artémises de coulisse, et leurs con-

fidentés poudrées, frisées, en panier, avec le grand mouchoir blanc à la main, je jure sur mon âme que je ne verrai jamais ces insipides parades de la tristesse; et je tiendrai parole.

Deshays composa cette esquisse dans les derniers momens de sa vie. Le froid de la mort allait glacer ses mains, et rendre le crayon défaillant entre ses doigts; mais la particule éternelle, divine, avait toute son énergie. Archimède voulut que la sphère inscrite au cylindre fût gravée sur son tombeau : il faudrait graver cette esquisse sur celui de Deshays. Mais à propos, mon ami, savez-vous que M. le chevalier Pierre s'est offert amicalement à terminer celle du comte de Comminges? Lorsqu'Apelle fut mort, il ne se trouva personne qui osât achever la Vénus qu'il avait commencée. Nous avons, comme vous voyez, des artistes qui sentent mieux leur force. C'est une douce et belle chose que le témoignage de notre propre conscience nous rend de notre mérite! *Sans plaisanter*, Pierre a fait une chose honnête. Il a *proposé* au ministre de peindre la chapelle des Invalides sur les *esquisses* de Vanloo. J'avais oublié ce trait, qui n'est pas vain.

J'ai vu naître et mourir Deshays. J'ai vu tout ce qu'il a produit de grandes compositions. Son Saint André adorant sa croix; le même conduit au martyre; son insolent et sublime Saint Victor, bravant le proconsul et renversant les idoles. Deshays avait conçu qu'un militaire fanatique, un homme exposant par état sa vie pour un autre homme, devait avoir un caractère particulier, lorsqu'il s'agissait de la gloire de son Dieu. J'ai vu son Saint Benoît moribond à la sainte table; sa Tentation de Joseph, où *il* avait osé montrer le Joseph homme, et non une bête brute; son Mariage de la Vierge, beau dans un temple, quoique la coutume demandât qu'il fût célébré dans une chambre. Deshays avait l'imagination étendue et hardie. C'était un faiseur de grandes machines qu'on retrouve malade, agonisant; mais qu'on retrouve encore dans son Saint Jérôme méditant sur la fin dernière, son Saul renversé sur le chemin de Damas, et son Achille luttant contre les eaux du Simoïs et du Scamandre, ouvrages chauds de projet et de pratique. Sa manière est grande, fière et noble. C'est lui, qui entendait la distribution des plans, et qui savait donner un aspect pittoresque aux figures, et de l'effet à l'ordonnance! Il avait le dessin ferme, ressenti, fortement articulé, un peu carré; il sacrifiait, sans balancer, les détails à l'ensemble. On rencontre dans ses ouvrages de grandes parties d'ombres, des repos qui soulagent l'œil, et jettent de la clarté. Sans finesses, sans précieux, son coloris est solide, vigoureux, et propre à son genre. On reproche toutefois à ses hommes des tons jaunâtres et d'un rouge presque pur; et à ses femmes, une

fraîcheur un peu fardée. Son Joseph a bien fait voir que la grâce et la volupté ne lui étaient point étrangères : mais sa grâce et sa volupté conservent quelque chose de sévère et de noble. Les dessins qu'il a laissés achèvent de donner une haute idée de son talent; le goût, la pâte moelleuse du crayon, et la chaleur, y font pardonner les incorrections et les formes outrées. On parle d'études de tête, qu'il a dessinées avec tant d'art et de sentiment, qu'elles peuvent entrer dans les mêmes porte-feuilles, avec les restes des plus grands maîtres. On avait conçu de Deshays les plus grandes espérances; et il a été regretté. Vanloo avait plus de technique; mais il n'était pas à comparer à Deshays pour la partie idéale et de génie. Son père, mauvais peintre à Rouen, sa patrie, lui mit le crayon à la main : il étudia successivement sous Colin de Vermont, Restout, Boucher, et Vanloo. Il risquait de perdre, sous Boucher, tout le fruit des leçons des autres, la sagesse et la grandeur de l'ordonnance, l'intelligence de la lumière et des ombres, l'effet des grandes masses et leur imposant. Le plaisir dissipa ses premières années; cependant il gagna le prix de l'académie, et partit pour Rome. Le silence et la tristesse de cette villace lui déplurent; et il s'y ennuya. Dans l'impossibilité de revenir à Paris chercher la dissipation nécessaire à un caractère bouillant comme le sien, le voilà qui se livre à l'examen des chefs-d'œuvre de l'art, et son génie qui se réveille. Il revient à Paris; il épouse la fille aînée de Boucher. Le mariage ne change pas les mauvaises mœurs : il meurt âgé de trente-cinq ans, victime de ses goûts inconsidérés. Lorsque je compare le peu de temps que nous donnons au travail, avec les progrès surprenans que nous faisons; je pense qu'un homme d'une capacité commune, mais d'un tempérament fort et robuste, qui prendrait les livres à cinq heures du matin, et qui ne les quitterait qu'à neuf du soir, littérateur comme on est chaudronnier, saurait à quarante-cinq ans tout ce qu'il est possible de savoir.

BACHELIER.

39. *La Charité romaine. Cimon dans la prison, allaité par sa fille.*

Tableau de quatre pieds de haut, sur trois pieds de large.

Monsieur Bachelier, il est écrit : *Nil facies, invitâ Minervâ.* On ne viole guère d'autres femmes; mais Minerve, point. La sévère et stricte déesse vous a dit : Et lorsque vous assommez Abel avec une mâchoire d'âne; et lorsque vous saisissez notre Sauveur, bien malheureux de retomber entre vos mains au sortir de celles des Juifs; et en cent occasions, tu ne feras rien qui vaille, on ne me viole point. Vous vous êtes assez vainement tourmenté; que ne revenez-vous à vos fleurs et à vos animaux? Voyez alors

comme Minerve vous sourit ; comme les fleurs s'épanouissent sur votre toile ; comme ce cheval bondit et rue ; comme ces chiens aboient, mordent et déchirent ! Prenez-y garde, Minerve vous abandonnera tout-à-fait. Vous ne saurez pas peindre l'histoire ; et lorsque vous voudrez peindre des fleurs et des animaux, et que vous appellerez Minerve, Minerve, dépitée contre un enfant qui n'en veut faire qu'à sa tête, ne reviendra pas ; et vos fleurs seront pâles, ternes, flétries, passées ; vos animaux n'auront plus ni action ni vérité ; et ils seront aussi froids, aussi maussades que vos personnages humains. Je crains bien même que ma prophétie ne soit déjà à-demi accomplie. Vous cherchez des effets singuliers et bizarres ; ce qui marque toujours la stérilité d'idées et le défaut de génie. Dans cette Charité romaine, vous avez voulu faire un tour de force, en éclairant votre toile par une lumière d'en-haut ; quand vous y auriez réussi à tenir tous les artistes suspendus d'admiration, cela n'eût point empêché l'homme *de goût*, en vous mettant sur la ligne de Rembrant, une *fois*, *sans* conséquence, d'examiner la situation de vos personnages, le dessin, le caractère, les passions, les expressions, les têtes, les chairs, la couleur, les draperies, et de vous dire, en hochant de la tête : *Nihil facies.*

La Charité romaine de Bachelier n'a que deux figures ; une femme qui est descendue au fond d'un cachot pour y nourrir, du lait de ses mamelles, un vieillard condamné à y périr de la faim. La femme est assise ; on la voit de face : elle est penchée sur le vieillard qui est étendu à ses pieds, la tête posée sur ses genoux, et qu'elle allaite, on ne sait pas trop comment ; car l'attitude n'est pas commode pour cette action. Cette scène est éclairée par un seul jour qui tombe du haut d'une voûte percée.

Ce jour a placé la tête de cette femme dans la demi-teinte ou dans l'ombre. L'artiste a eu beau se tourmenter, se désespérer, sa tête est devenue ronde et noirâtre, couleur et forme qui, jointes à un nez aquilin ou droit, lui donnent la physionomie bizarre de l'enfant d'une Mexicaine qui a couché avec un Européen, et où les traits caractéristiques des deux nations sont brouillés.

Vous avez voulu que votre vieillard fût maigre, sec et décharné, moribond ; et vous l'avez rendu hideux à faire peur. La touche extrêmement dure de sa tête, ces os proéminens, ce front étroit, cette barbe hérissée, lui ôtent la figure humaine ; son cou, ses bras, ses jambes ont beau réclamer, on le prend pour un monstre, pour l'hyène, pour tout ce qu'on veut, excepté pour un homme. Et cette femme, qui demandait à Duclos, le secrétaire de l'académie, quelle bête c'était là, ne voyait

point mal. Pour la couleur et le dessin, si c'était l'imitation d'un grand pain d'épice, ce serait un chef-d'œuvre. Mais, dans le vrai, c'est une belle pièce de chamois jaune artistement ajustée sur un squelette ouaté par-ci, par-là. Pour votre femme, le bras en est mal dessiné; le raccourci ne s'en sent pas; ses mains sont mesquines; celle qui soutient la tête, ne se discerne point; et ce genou, sur lequel la tête de votre vilaine bête humaine est posée, d'où vient-il? à qui appartient-il? Vous ne savez pas seulement imiter le fer; car la chaîne qui attache cet homme n'en est pas.

La seule chose que vous ayez bien faite sans le savoir, c'est de n'avoir donné à votre vieillard et à votre femme aucun pressentiment qu'on les observe. Cette frayeur dénature le sujet, en ôte l'intérêt, le pathétique; et ce n'est plus une Charité. Ce n'est pas au moins qu'on ne pût très-bien ouvrir une fenêtre grillée sur le cachot, et même placer un soldat, un espion à cette fenêtre; mais si le peintre a du génie, ce soldat ne sera aperçu ni du vieillard, ni de la femme qui l'allaite. Il ne le sera que du spectateur, qui trouvera sur son visage l'impression qu'il éprouve, l'étonnement, l'admiration et la joie; et pour vous dire un petit mot consolant, je suis encore moins choqué de votre hideux vieillard que du vieillard Titonisé de M. La Grénée, parce qu'une chose hideuse me blesse moins qu'une petite chose. Votre idée du moins était forte. Votre femme n'est point cette femme à joues larges, à visage long et sévère, à belles et grandes mamelles que je désire; mais ce n'est pas non plus une jeune fillette qui prétende à l'élégance et à la belle gorge.

Encore une fois, je vous le répète, le goût de l'extraordinaire est le caractère de la médiocrité. Quand on désespère de faire une chose belle, naturelle et simple, on en tente une bizarre. Croyez-moi, revenez au jasmin, à la jonquille, à la tubéreuse, au raisin; et craignez de m'avoir cru trop tard. C'est un peintre unique dans son genre, que ce Rembrant! Laissez là le Rembrant, qui a tout sacrifié à la magie du clair-obscur. Il a fallu posséder cette qualité au degré le plus éminent, pour en obtenir le pardon du noir, de l'enfumé, de la dureté, et des autres défauts qui en ont été des suites nécessaires. Et puis, ce Rembrant dessinait: il avait une touche; et quelle touche! des expressions, des caractères. Et tout cela, l'aurez-vous? quand l'aurez-vous?

40. *Un Enfant endormi.*

Tableau de deux pieds six pouces, sur deux pieds.

Il est étendu sur le dos; sa chemise, retroussée jusques sous

le menton, montre un si énorme ventre, si tendu, qu'on craint qu'il n'aille crever. Il a une jambe nue, et l'autre chaussée. La chaussure de la jambe nue est à côté de lui; l'autre jambe est élevée, et pose sur je ne sais quoi de rond et de creux. On m'a dit que c'était la partie de son vêtement, que nous appelons un corps. Une guirlande de raisins serpente sur ses cuisses et autour de lui. Il en a un plein panier derrière sa tête.

Mauvais tableau, *an insignificant thing*, dirait un Anglais. Cet enfant est un petit pourcelet, qui a tant mangé de raisins, qu'il n'en peut plus, et qu'il est près d'en crever. Oui, voilà ce que le peintre a voulu faire; mais il a fait un enfant noyé, et dont le ventre s'est détendu par un long séjour au fond de l'eau. J'en appelle à la couleur livide. Il ne dort pas, il est mort; qu'on aille avertir ses parens; qu'on fouette ses petits frères, afin que le même accident ne leur arrive pas; qu'on enterre celui-ci, et qu'il n'en soit *plus* parlé.

41. *Tableau de fruits dans un panier, éclairés par une bougie.*

A droite, sur une table, on voit un panier de fruits. On a lié à la partie supérieure de l'anse un gros bouquet de fleurs. Il y a à côté du panier une bougie allumée dans son flambeau. Autour du flambeau, des poires et des raisins.

Bel effet de lumière, certainement. Tableau piquant. Travail difficile, et achevé avec succès. Morceau vigoureux de couleur et de touche. C'est la vérité. Mais il faut avouer qu'on s'est bien fatigué pour ôter à ces fleurs leur éclat, les dépouiller de leur velouté, et priver ces fruits de leur fraîcheur, et de cette vapeur humide et légère qui les couvrait; car voilà l'effet de la lumière artificielle. J'excuserais bien, si je voulais, le choix de cet instant. Ce serait une partie de la collation de quelques amis que l'artiste avait rassemblés, le soir, autour de la même table; les amis s'en sont allés; et le peintre a passé le reste de la nuit à peindre les restes du dessert. Ce gros bouquet de fleurs a été attaché à l'anse du panier, après coup, de fantaisie. S'il y eût été auparavant, on n'aurait su par où le prendre pour l'apporter. La lumière bleuâtre de la bougie se mêlant au vert jaunâtre de ces poires, les a teintes d'un vert cru, sourd et foncé, qui ôte l'envie d'en manger. Belle chose pourtant, mais un peu bizarre.

42. *Deux tableaux représentant des fleurs dans des vases.*

Ils ont quatre pieds six pouces de large, sur trois pieds de haut.

Ces vases regorgent de fleurs. Ils sont sans goût; et les fleurs y sont disposées sans élégance. Il y a quelques fruits répandus autour. Eh bien! M. Bachelier, ne vous l'avais-je pas

bien dit? Minerve s'est retirée; et qui sait si elle reviendra? Ces tableaux sont froids et faibles de couleur. Vos fleurs n'ont plus la même beauté; et tout cela reste fade et blanchâtre sur le fond, qui est au ciel.

43. *Tableaux peints avec de nouveaux pastels préparés à l'huile.*

On voit dans un de ces tableaux une femme, le coude appuyé sur une table, où il y a des plumes, de l'encre et du papier. Elle présente une lettre fermée à un esclave debout. L'esclave a de l'humeur, de la mauvaise, s'entend, et non de l'humeur de peintre. Elle ne paraît pas disposée à obéir à la maîtresse. La maîtresse a l'air un peu maussade, et l'esclave l'est beaucoup.

M. Bachelier, laissez là votre secret; et allez remercier M. Chardin, qui a eu celui de si bien cacher votre tableau, que personne que moi ne l'a vu.

Il me semble que, quand on prend le pinceau, il faudrait avoir quelque idée forte, ingénieuse, délicate ou piquante, et se proposer quelque effet, quelque impression. Donner une lettre à porter est une action si commune, qu'il faut absolument la relever par quelque circonstance particulière, ou par une exécution supérieure. Il y a bien peu d'artistes qui aient des idées; et il n'y en a presque pas un seul qui puisse s'en passer. Oui, sans doute, il est permis à Chardin de montrer une cuisine, avec une servante penchée sur son tonneau en rinçant sa vaisselle; mais il faut voir comme l'action de cette servante est vraie, comme son juste dessine le haut de sa figure, et comme les plis de ce cotillon dessinent tout ce qui est dessous. Il faut voir la vérité étonnante de tous les ustensiles de ménage, et la couleur et l'harmonie de toute la petite composition. Point de milieu, ou des idées intéressantes, un sujet original, ou un fait étonnant: le mieux serait de réunir les deux, et la pensée piquante et l'exécution heureuse. Si le sublime du technique n'y était pas, l'idéal de Chardin serait misérable. Retenez bien cela, M. Bachelier.

CHALLE.

44. *Hector reprochant à Pâris sa lâcheté.*

Pâris et Ménélas se rencontrent dans la mêlée. Ils en viennent aux mains. Le combat n'était pas égal. Pâris allait périr, et Ménélas être vengé, lorsque Vénus enlève Pâris, et le transporte à côté d'Hélène. On offre un sacrifice à la déesse, en action de grâces de la conservation de Pâris. Des femmes brûlent des parfums sur un autel; d'autres sont occupées à former un concert qu'elles suspendent à la vue d'Hector. Pour juger si l'Hector de Challe est l'Hector d'Homère, voyons si le discours que le vieux

poëte a fait tenir à son personnage, conviendrait par hasard au personnage de notre peintre. Voici comment Hector parle à Pâris dans l'Iliade.

« Malheureux ! qui n'as pour toi que ta beauté, indigne et » vil séducteur de femmes, plût aux dieux que tu ne fusses » jamais né, ou que tu fusses mort au berceau ! Et ne vaudrait- » il pas mieux cent fois que ce souhait fût accompli, que de te » voir déshonoré? N'entends-tu pas d'ici les ris insultans et la » raillerie amère de ces Grecs? Ils te jugeaient sur l'apparence; » ils te croyaient une âme et du courage; et tu n'as rien de cela. » Le beau projet, que de passer les mers, pour corrompre des » étrangères, et entraîner les compagnons de ton voyage dans la » même débauche ! Il sied bien à un lâche tel que toi, d'enlever » à un brave homme sa femme ! La suite de ta perfidie, c'est » d'accabler ton père de douleur, d'attirer mille maux sur ta » famille, sur tout un peuple, et de te couvrir d'ignominie. » Que n'attendais-tu ce Ménélas que tu as si bassement outragé? » tu aurais connu quel homme c'était. Tu aurais vu à quoi t'au- » raient servi et cette beauté dont tu es si vain; et cet art de » jouer de la flûte; et ces charmes que tu tiens de la déesse qui » te protège; et cette longue chevelure, lorsqu'elle aurait été » traînée dans la poussière. Je n'entends rien à la patience des » Troyens. S'ils n'étaient pas aussi pusillanimes que des enfans, » il y a long-temps qu'ils t'auraient accablé de pierres, et que » tu aurais reçu la digne récompense des maux que tu attires » sur leur tête. »

Quelle force ! quelle vérité ! C'est ainsi que parle l'Hector du vieil Homère. Otez, ajoutez un mot à ce discours, si vous l'osez..... Et notre tableau ?.... Je vous entends; mais m'était-il permis de passer devant la statue de mon dieu, sans la saluer? Homère salué, j'en viens à M. Challe. Mais comment vous rendrai-je la confusion de tous ces objets, la fausse somptuosité de ce palais, la pauvre richesse de toute cette composition?

La toile offre d'abord un des appartemens du palais de Priam; c'est un des plus riches, mais non du meilleur goût. Un grand vestibule en marbre de toutes couleurs s'ouvre sur le fond, un peu vers la droite. Hector seul occupe le milieu de la toile. Il a le visage tourné sur Pâris et sur Hélène. Il parle, ou il écoute; je ne sais lequel des deux. Derrière lui, vers la gauche, deux femmes qui paraissent étonnées. Est-ce de sa présence ou de son discours? je n'en sais rien. Entre Hector et ces femmes, un groupe nombreux d'autres femmes étendues à terre, tenant différens instrumens dans leurs mains, et dont la venue d'Hector a suspendu le concert. Sur un plan plus proche

du devant de la toile, Hélène et Pâris; Pâris nonchalamment couché, et Hélène assise à côté de lui. Derrière Pâris, trois femmes ajustant sa tête, qui devrait être charmante. Les concertantes ont eu l'honnêteté de faire taire leurs instrumens; celles-ci continuent la toilette de Pâris. Derrière Hélène et Pâris, d'autres femmes, les yeux fixés sur Hector.... Aurez-vous bientôt fini? dites-vous.... Attendez, attendez; vous n'y êtes pas. Sur un plan plus élevé, tout-à-fait sur la gauche, Vénus et son fils, apparemment sur un autel. A l'extrémité de la toile et sur le devant, quelques jeunes filles.... M'avez-vous suivi? cela s'est-il arrangé dans votre tête? Eh bien! vous connaissez le côté gauche du tableau. Voici le côté droit.... Je vous ai parlé d'un beau vestibule qui s'ouvre sur le fond. A côté de ce vestibule, imaginez une niche. Placez dans cette niche une figure, celle que vous voudrez. Élevez là un autel rond. Allumez sur cet autel un brasier ardent. Qu'une femme debout jette sur ce brasier des parfums. Accroupissez à ses pieds une autre femme, qui tienne un pigeon, qu'on va sacrifier sans doute. Placez sa cage à pigeon à côté d'elle. Répandez autour de ces femmes, et vers les suivantes, quelques pièces d'étoffes et de tapisseries. Asseyez à terre une femme, et supposez auprès d'elle des pelotons de laine. Celle-ci a l'air de se moquer d'Hector et de ses remontrances. Elle regarde Hélène, et paraît, ou envier son sort, ou approuver ses discours, si c'est elle qui parle. Continuez à tourner autour de l'autel, et vous trouverez trois femmes, dont deux ne semblent pas non plus dédaigner le sort et les raisons de leur maîtresse. Pour la troisième, elle fait ce qu'on appelle en peinture boucher un trou... Ah! mon ami, je respire; et vous aussi, sans doute.... Il faut, en vérité, que j'aie une imagination bien complaisante, pour s'être chargée de tout cela. Et vous espérez peut-être que je vais vous faire la critique détaillée de ce monde. Oh! que non; vous voulez que je finisse, et nous ne finirions jamais. Au reste, comptez que cette description est exacte; à peu de chose près, c'est un tour de force, de ma part s'entend.

Commençons par Hector. *Eheu, quantum mutatus ab illo Hectore, qui quondam*, etc..... Quelle différence entre cet Hector et celui du poëte! Il est roide, il est froid; il ne se doute seulement pas du discours qu'il a à tenir. Où est la colère? où est l'indignation? où est le mépris? Dans le poëte, mon ami, c'est un Hector bien académiquement posé, ramenant bien un de ses bras vers l'autel, pour contraster avec le corps. Le discours d'Homère aurait inspiré à tout autre que Challe, une attitude, une action vraie. C'est un pauvre comédien de campagne; et puis il est de la plus mauvaise couleur, et fait pour discorder.

Et ce Pâris, il n'est guère moins changé. Est-ce là celui que Vénus avait doué de la beauté, qui avait les charmes et la grâce, et dont la chevelure enlaçait tous les cœurs?

Hélène est pâle, blafarde, tirée, sucée, l'air d'une catin usée et mal-saine. Je veux mourir si je me fiais à cette femme; elle a des taches verdâtres et livides. Lorsque Priam la fit appeler, et qu'elle se présenta devant les vieillards Troyens, au lieu de s'écrier tous d'une voix : « Ah! qu'elle est belle! Mais regardez-la; elle ressemble aux immortelles, jusqu'à inspirer la » vénération comme elles; » s'ils avaient vu celle de Challe, ils auraient dit : Ce n'est que cela? qu'on la rende bien vite; qu'elle s'en aille; elle ne tardera pas à nous venger de nos ennemis. Puis, se tournant vers Priam, ils auraient ajouté à voix basse : Vous ne feriez pas mal de consulter, sur la santé de votre jeune libertin, le Keiser de Pergame.

Les armes de Pâris sont si près d'elle, qu'on la croirait assise dessus. Les femmes qui l'environnent tiennent de sa couleur, et me sont tout aussi suspectes.

Et puis, ni pieds, ni mains dessinés : des têtes plus ignobles! Le tout un modèle de dissonance et d'enharmonie à proposer aux élèves. Nulle unité d'intérêt. On ne sait à qui entendre. Entre les figures, les unes sont à l'Hector; les autres, à Hélène; et moi, à rien. Serviteur à M. Challe.

Vous savez de reste ce que je pense du fond, de la décoration et de l'architecture.

Comme si les défauts de cette composition ne sortaient pas assez d'eux-mêmes, imaginez que cet espiègle de Chardin a placé du même côté, et à la même hauteur, deux morceaux de Vernet et cinq morceaux de lui, qui sont autant de chefs-d'œuvre de vérité, de couleurs et d'harmonie. Monsieur Chardin, on ne fait pas de ces tours-là à un confrère; vous n'avez pas besoin de ce repoussoir, pour vous faire venir en avant.

Le tableau de Challe a dix-huit pieds de large sur douze de haut; c'est, ma foi, une des plus grandes sottises qu'on ait jamais faites en peinture. Mais ce pauvre Challe n'est plus jeune. Dites-moi donc ce que nous en pourrions faire? car je ne saurais plus souffrir qu'il peigne. Je sais bien que vous autres défenseurs de la fable des abeilles, vous me direz que cela enrichit le marchand de toile, le marchand de couleurs, etc. Au diable les sophistes; il n'y a rien de bien ni de mal avec eux. Ils devraient être gagés par la Providence.

CHARDIN.

Vous venez à temps, Chardin, pour récréer mes yeux, que

votre confrère Challe avait mortellement affligés. Vous revoilà donc, grand magicien, avec vos compositions muettes ! qu'elles parlent éloquemment à l'artiste ! tout ce qu'elles lui disent sur l'imitation de la nature, la science de la couleur, et l'harmonie ! comme l'air circule autour de ces objets ! La lumière du soleil ne sauve pas mieux les disparates des êtres qu'elle éclaire. C'est celui-là qui ne connaît guère de couleurs amies, de couleurs ennemies !

S'il est vrai, comme le disent les philosophes, qu'il n'y a de réel que nos sensations ; que ni le vide de l'espace, ni la solidité même des corps n'est peut-être rien en elle-même de ce que nous éprouvons ; qu'ils m'apprennent, ces philosophes, quelle différence il y a pour eux, à quatre pieds de tes tableaux, entre le créateur et toi.

Chardin est si vrai, si vrai, si harmonieux, que quoiqu'on ne voie sur la toile que la nature inanimée, des vases, des tasses, des bouteilles, du pain, du vin, de l'eau, des raisins, des fruits, des pâtés, il se soutient, et peut-être vous enlève à deux des plus beaux Vernet, à côté desquels il n'a pas balancé de se mettre. C'est, mon ami, comme dans l'univers, où la présence d'un homme, d'un cheval, d'un animal, ne détruit point l'effet d'un bout de roche, d'un arbre, d'un ruisseau. Le ruisseau, l'arbre, le bout de roche, intéressent moins sans doute que l'homme, la femme, le cheval, l'animal ; mais ils sont également vrais.

Il faut, mon ami, que je vous communique une idée qui me vient, et qui peut-être ne me reviendrait pas dans un autre moment ; c'est que cette peinture, qu'on appelle de genre, devrait être celle des vieillards ou de ceux qui sont nés vieux. Elle ne demande que de l'étude et de la patience. Nulle verve ; peu de génie ; guère de poésie ; beaucoup de technique et de vérité ; et puis, c'est tout. Or, vous savez que le temps où nous nous mettons à ce qu'on appelle, d'après l'usage, la recherche de la vérité, la philosophie, est précisément celui où nos tempes grisonnent, et où nous aurions mauvaise grâce à écrire une lettre galante. A propos, mon ami, de ces cheveux gris, j'en ai vu ce matin ma tête toute argentée, et je me suis écrié comme Sophocle, lorsque Socrate lui demandait comment allaient les amours : *A domino agresti et furioso profugi*. J'échappe au maître sauvage et furieux.

Je m'amuse ici à causer avec vous d'autant plus volontiers, que je ne vous dirai de Chardin qu'un seul mot ; et le voici. Choisissez son site ; disposez sur ce site les objets, comme je vais vous les indiquer ; et soyez sûr que vous aurez vu ses tableaux.

Il a peint *les attributs des sciences*, *les attributs des arts*, ceux

de la musique, *des rafraîchissemens*, *des fruits*, *des animaux*. Il n'y a presque point à choisir; ils sont tous de la même perfection. Je vais vous les esquisser le plus rapidement que je pourrai.

45. *Les attributs des sciences.*

On voit, sur une table couverte d'un tapis rougeâtre, en allant, je crois, de la droite à la gauche, des livres posés sur la tranche, un microscope, une clochette, un globe à demi-caché d'un rideau de taffetas vert, un thermomètre, un miroir concave sur son pied, une lorgnette avec son étui, des cartes roulées, un bout de télescope.

C'est la nature même, pour la vérité des formes et de la couleur; les objets se séparent les uns des autres, avancent, reculent, comme s'ils étaient réels; rien de plus harmonieux; et nulle confusion, malgré leur nombre et le petit espace.

46. *Les attributs des arts.*

Ici ce sont des livres à plat, un vase antique, des dessins, des marteaux, des ciseaux, des règles, des compas, une statue en marbre, des pinceaux, des palettes, et autres objets analogues. Ils sont posés sur une espèce de balustrade. La statue est celle de la fontaine de Grenelle, le chef-d'œuvre de Bouchardon. Même vérité, même couleur, même harmonie.

47. *Les attributs de la musique.*

Le peintre a répandu sur une table couverte d'un tapis rougeâtre, une foule d'objets divers, distribués de la manière la plus naturelle et la plus pittoresque; c'est un pupitre dressé; c'est devant ce pupitre un flambeau à deux branches; c'est par derrière une trompe et un cor-de-chasse, dont on voit le concave de la trompe par-dessus le pupitre; ce sont des hautbois, une mandore, des papiers de musique étalés, le manche d'un violon avec son archet, et des livres posés sur la tranche. Si un être animé malfaisant, un serpent, était peint aussi vrai, il effrayerait.

Ces trois tableaux ont trois pieds dix pouces de large sur trois pieds dix pouces de haut.

48. *Rafraîchissemens.*

Fruits et animaux. Imaginez une fabrique carrée de pierre grisâtre, une espèce de fenêtre avec sa saillie et sa corniche. Jetez, avec plus de noblesse et d'élégance que vous pourrez, une guirlande de gros verjus qui s'étende le long de la corniche, et qui retombe sur les deux côtés. Placez dans l'intérieur de la fenêtre un verre plein de vin, une bouteille, un pain entamé,

d'autres carafes qui rafraîchissent dans un sceau de faïence, un cruchon de terre, des radis, des œufs frais, une salière, deux tasses à café servies et fumantes, et vous verrez le tableau de Chardin. Cette fabrique, de pierre large et unie, avec cette guirlande de verjus qui la décore, est de la plus grande beauté. C'est un modèle pour la façade d'un temple de Bacchus.

48. *Pendant du précédent tableau.*

La même fabrique de pierre; autour, une guirlande de gros raisins muscats blancs; en dedans, des pêches, des prunes, des carafes de limonade dans un sceau de fer-blanc peint en vert, un citron pelé et coupé par le milieu, une corbeille pleine d'échaudés, un mouchoir de Masulipatan pendant en dehors, une carafe d'orgeat, avec un verre qui en est à moitié plein. Combien d'objets! quelle diversité de formes et de couleurs! Et cependant quelle harmonie! quel repos! le mouchoir est d'une mollesse à étonner.

48. *Troisième tableau de rafraîchissemens, à placer entre les deux premiers.*

S'il est vrai qu'un connaisseur ne puisse se dispenser d'avoir au moins un Chardin, qu'il s'empare de celui-ci. L'artiste commence à vieillir. Il a fait quelquefois aussi bien; jamais mieux. Suspendez par la patte un oiseau de rivière. Sur un buffet au-dessous, supposez des biscuits entiers et rompus, un bocal bouché de liége, et rempli d'olives, une jatte de la Chine peinte et couverte, un citron, une serviette déployée et jetée négligemment, un pâté sur un rondin de bois, avec un verre à moitié plein de vin. C'est là qu'on voit qu'il n'y a guère d'objets ingrats dans la nature, et que le point est de les rendre. Les biscuits sont jaunes, le bocal est vert, la serviette blanche, le vin rouge; et ce jaune, ce vert, ce blanc, ce rouge, mis en opposition, récréent l'œil par l'accord le plus parfait. Et ne croyez pas que cette harmonie soit le résultat d'une manière faible, douce et léchée. Point du tout; c'est partout la touche la plus vigoureuse. Il est vrai que ces objets ne changent point sous les yeux de l'artiste. Tels il les a vus un jour, tels il les retrouve le lendemain. Il n'en est pas ainsi de la nature animée. La constance n'est l'attribut que de la pierre.

49. *Une corbeille de raisins.*

C'est tout le tableau; dispersez seulement autour de la corbeille quelques grains de raisins séparés, un macaron, une poire, et deux ou trois pommes d'api. On conviendra que des

grains de raisins séparés, un macaron, des pommes d'api isolées, ne sont favorables ni de formes ni de couleurs; cependant qu'on voie le tableau de Chardin.

49. *Un panier de prunes.*

Placez sur un banc de pierre un panier d'osier plein de prunes, auquel une méchante ficelle serve d'anse, et jetez autour des noix, deux ou trois cerises, et quelques grapillons de raisins.

Cet homme est le premier coloriste du Salon, et peut-être un des premiers coloristes de la peinture. Je ne pardonne point à cet impertinent Webb, d'avoir écrit un traité de l'art, sans citer un seul Français. Je ne pardonne pas davantage à Hogarth, d'avoir dit que l'école française n'avait pas même un médiocre coloriste. Vous en avez menti, M. Hogarth; c'est, de votre part, ignorance ou platitude. Je sais bien que votre nation a le tic de dédaigner un auteur impartial, qui ose parler de nous avec *éloge* : mais faut-il que vous fassiez bassement la cour à vos concitoyens, aux dépens de la vérité? Peignez, peignez mieux, si vous pouvez. Apprenez à dessiner, et n'écrivez point. Nous avons, les Anglais et nous, deux manies bien diverses. La nôtre est de surfaire les productions anglaises; la leur est de déprécier les nôtres. Hogarth vivait encore il y a deux ans. Il avait séjourné en France; et il y a trente ans que Chardin est un grand coloriste.

Le faire de Chardin est particulier. Il a de commun avec la manière heurtée, que de près on ne sait ce que c'est, et qu'à mesure qu'on s'éloigne l'objet se crée, et finit par être celui de la nature. Quelquefois aussi, il vous plaît presque également de près et de loin. Cet homme est au-dessus de Greuze de toute la distance de la terre au ciel, mais en ce point seulement. Il n'a point de manière; je me trompe, il a la sienne. Mais puisqu'il a une manière sienne, il devrait être faux dans quelques circonstances, et il ne l'est jamais. Tâchez, mon ami, de vous expliquer cela. Connaissez-vous en littérature un style propre à tout? Le genre de peinture de Chardin est le plus facile; mais aucun peintre vivant, pas même Vernet, n'est aussi parfait dans le sien.

Je me rappelle *deux paysages* de feu Deshays, dont je ne vous ai rien dit. C'est que ce n'est rien; c'est qu'ils sont tous les deux d'un dur, aussi dur... que ces derniers mots.

SERVANDONI.

Ce Servandoni est un homme que tout l'or du Pérou n'enrichirait pas. C'est le Panurge de Rabelais, qui avait quinze mille

moyens d'amasser, et trente mille de dépenser. Grand machiniste, grand architecte, bon peintre, sublime décorateur, il n'y a aucun de ces talens qui ne lui ait valu des sommes immenses. Cependant il n'a rien, et n'aura jamais rien. Le roi, la nation, le public, ont renoncé au projet de le sauver de la misère. On lui aime autant les dettes qu'il a, que celles qu'il ferait.

50. *Deux dessus de porte.*

Tableaux de quatre pieds huit pouces, sur deux pieds quatre pouces.

L'un représente *un trophée d'armes* et des *ruines ;* l'effet de la lumière en est beau ; il est bien colorié ; mais je lui préférerais celui où l'on voit *des rochers*, un tombeau, avec *une chute d'eau*, quoiqu'on puisse écrire au-dessous de tous les deux, ces mots qui renferment un des mystères de l'art, *parvus videri*, *sentiri magnus*. On sent grands des objets qu'il a peints petits.

Si l'Hercule Farnèse n'est qu'une figure colossale, où toutes les parties de détail, la tête, le cou, les bras, le dos, la poitrine, le corps, les cuisses, les jambes, les pieds, les articulations, les muscles, les veines, ont suivi proportionnellement l'exagération de la grandeur ; dites-moi pourquoi cette figure, réduite à la hauteur ordinaire, reste toujours un Hercule ? Cela ne s'explique point, à moins qu'il n'y ait à ces productions énormes quelques formes affectées qui gardent leur excès, tandis que les autres le perdent. Mais à quelles parties de ces figures appartient cette exagération permanente, qui subsiste au milieu de la réduction proportionnelle des autres ? Je vais tâcher de vous le dire. Permettez que je rompe un peu la monotonie de ces descriptions, et l'ennui de ces mots parasites, heurté, empâté, vrai, naturel, bien colorié, bien éclairé, chaudement fait, froid, dur, sec, moelleux, que vous avez tant entendu, sans ce que vous les entendrez encore, par quelque écart qui nous délasse.

Qu'est-ce que l'Hercule de la fable ? C'est un homme fort et vigoureux, qu'elle arme d'une massue, et qu'elle occupe sur les grands chemins, dans les forêts, sur les montagnes, à combattre des brigands et à écraser des monstres. Voilà l'état donné. Sur quelles parties d'un homme de cet état, l'exagération permanente doit-elle principalement tomber ? Sur la tête ? Non ; on ne bat pas de la tête, on n'écrase pas de la tête. La tête gardera donc à la rigueur la proportion colossale. Sur les pieds ? Non. Il suffit que les pieds soutiennent bien la figure ; et ils le feront, s'ils sont aussi à peu près proportionnés à la hauteur. Sur le cou ? Oui, sans doute. C'est l'origine des muscles et des nerfs ; et le cou sera exagéré de grosseur un peu au-delà de la proportion

colossale. J'en dis autant des épaules, de la poitrine, de tous les muscles propres à ces parties, mais surtout des muscles. Ce sont les bras qui portent la massue, et qui frappent. C'est là que doit être vigoureux un tueur d'hommes, un écraseur de bêtes. Il doit avoir dans les cuisses quelque excès constant et de l'état, puisqu'il est destiné à grimper des rochers, à s'enfoncer dans les forêts, à rôder sur les grands chemins. Tel est en effet, l'Hercule de Glycon. Regardez-le bien! et vous y reconnaîtrez un système exagéré dans certaines parties désignées par la condition de l'homme, et une exagération qui, s'affaiblissant insensiblement, s'en va avec un art, un goût, un tact sublime, rechercher les proportions de la nature commune, à ses deux extrémités. Supposez à présent que de cet Hercule, de huit à neuf pieds de haut, vous en fassiez, sur une échelle plus petite, un Hercule de cinq pieds et demi, ce sera encore un Hercule; parce qu'au milieu de la réduction de toutes les parties d'une nature ordinaire et commune, il y en a certaines qui garderont leur excès. Vous le verrez petit; mais vous le sentirez grand. Plus la partie non exagérée d'une nature ordinaire et commune sera voisine de la partie qui garde son excès, plus vous la trouverez faible; plus elle en sera éloignée, moins vous en apercevrez la réduction. Tel est encore le caractère de l'Hercule de Glycon. C'est de la tête au cou, et non des cuisses aux pieds, qu'on sent fortement le passage d'une nature à l'autre.

Mais à côté de cet Hercule, imaginez un Mercure, quelques unes de ces natures légères, élégantes, sveltes; faites décroître l'une en même proportion que vous ferez croître l'autre; que le Mercure prenne successivement tout ce que l'Hercule perdra de son exagération permanente, et l'Hercule successivement tout ce que le Mercure perdra de sa légèreté de condition et d'état; suivez cette métamorphose idéale, jusqu'à ce que vous ayez deux figures réduites qui se ressemblent parfaitement; et vous rencontrerez les proportions de l'Antinoüs. Qu'est-ce donc que l'Antinoüs? C'est un homme qui n'est d'aucun état; c'est un fainéant qui n'a jamais rien fait, et dont aucune des fonctions de la vie n'a altéré les proportions. L'Hercule est l'extrême de l'homme laborieux. L'Antinoüs est l'extrême de l'homme oisif. Il est né grand comme il l'est. C'est la figure que vous choisirez pour la plier à toutes sortes de conditions, soit par l'exagération de quelques parties pour les natures fortes, soit par l'affaiblissement de ces parties pour les natures légères; et c'est la connaissance plus ou moins exacte que vous aurez des conditions qui déterminera les parties sur lesquelles l'excès ou la faiblesse doit tomber. Le difficile, ce n'est pas ce choix. Ce n'est pas là

le sublime de Glycon. Ce que je demanderai de vous, c'est que votre système aille insensiblement des parties que vous aurez affaiblies ou exagérées, rechercher la nature commune; en sorte que, grand ou petit, je reconnaisse toujours votre soldat, si c'est à l'état militaire que vous ayez conduit l'Antinoüs; votre porte-faix, si c'est un porte-faix que vous en ayez fait.

Mais si c'est le dieu de la lumière, si c'est le vainqueur du serpent Python; si l'état a requis de la force, de la grâce, de la grandeur et de la vélocité, vous laisserez à l'Antinoüs toutes ses proportions dans ses parties supérieures. Je dis ses proportions, et non son caractère; car ce sont deux choses diverses : et l'altération se répandant seulement sur les jambes et les cuisses, d'où elle ira rechercher l'Antinoüs graduellement, vous aurez l'Apollon du Belvedère; vigoureux d'en haut, véloce par en bas.

C'est ainsi qu'un maquignon expérimenté se fait l'idée d'un beau cheval de bataille. C'est une nature moyenne entre le cheval de trait le plus vigoureux, et le cheval de course le plus léger : et soyez sûr que deux hommes consommés dans cet état subalterne, ont à de très-petites différences près, la même image dans la tête, et avec ces retours délicats de l'exagération, à la nature ordinaire et commune. Voilà, mon ami, un échantillon de la métaphysique du dessin; et il n'y a ni science, ni art qui n'ait la sienne, à laquelle le génie s'assujétit, par instinct, sans le savoir. Par instinct! O la belle raison de métaphysiquer encore! Vous n'y perdrez rien. Ce sera pour un autre endroit. Il y a sur le dessin des choses plus fines encore, que vous ne perdrez pas davantage.

51. *Deux petits tableaux de ruines antiques.*

De trois pieds de haut, sur deux pieds six pouces de large.

Cela est noble et grand; et si vous appliquez à ces restes d'architecture les principes que je viens d'établir, vous vous rendrez raison de leur noblesse et de leur grandeur en petit. Ici, il se joint encore aux objets un cortége d'idées accessoires et morales de l'énergie de la nature humaine, de la puissance des peuples. Quelles masses! cela semblait devoir être éternel. Cependant cela se détruit, cela passe, bientôt cela sera passé; et il y a long-temps que la multitude innombrable d'hommes qui vivaient, s'agitaient, s'armaient, se haïssaient, projetaient autour de ces monumens, n'est plus. Parmi ces hommes, il y avait un César, un Démosthène, un Cicéron, un Brutus, un Caton. A leur place, ce sont des serpens, des Arabes, des Tartares, des prêtres, des bêtes féroces, des ronces, des épines. Où régnait la foule et le bruit, il n'y a plus que le silence et la solitude. Les

ruines sont plus belles au soleil couchant que le matin. Le matin, c'est le moment où la scène du monde va devenir tumultueuse et bruyante. Le soir, c'est le moment où elle va devenir silencieuse et tranquille : eh bien ! ne voilà-t-il pas que je vais me plonger dans les profondeurs de l'analogie des idées et des sentimens, analogie qui dirige secrètement l'artiste dans le choix de ses accessoires ! Mais halte-là ; il faut finir.

MILLET FRANCISQUE.

52. *Un paysage, où Sainte Geneviève reçoit la bénédiction de Saint Germain.*

Couleur triste, touche lourde ; et puis un paysage de théâtre ou une marmotte du boulevard, un paysan et une paysanne bariolés, et un évêque d'Avranches ; tout ressemble à une scène d'opéra comique.

53. 54. *Autres paysages et têtes en pastel.*

Au pont Notre-Dame.

NONNOTTE.

Je ne sais comment celui-ci est entré à l'académie : il faut que je voie son morceau de réception.

BOIZOT.

56. *Les Grâces qui enchaînent l'Amour.*

La scène se passe en l'air, où l'on voit un Amour qui se tortille, et des Grâces plus lourdes, plus épaisses, plus maflées, comme j'en vois aux étaux, lorsque je reviens chez moi par la rue des Boucheries.

57. *Mars et l'Amour disputent sur le pouvoir de leurs armes.*

Sujet tiré d'Anacréon.

C'est un plaisir, que de voir comme M. Boizot a platement parodié en peinture le poëte le plus élégant et le plus délicat de la Grèce. Je n'ai pas le courage de décrier cela. Lisez Anacréon ; et si vous avez son buste, brûlez devant le tableau de Boizot ; et qu'il lui soit défendu d'ouvrir jamais un auteur charmant, qui lui inspire d'aussi maussades choses.

LE BEL.

58. *Plusieurs tableaux de paysages.*

Je voudrais bien savoir comment Chardin, Vernet et Loutherbourg ne font pas tomber les pinceaux de la main à tous ces gens-là. Homère, Horace, Virgile, ont écrit ; et j'ose bien écrire

après eux : allons, M. Le Bel, peignez donc. Ici, c'est une gorge pratiquée entre des montagnes; celles de la droite, hautes et dans l'ombre; celles de la gauche, basses et éclairées, avec quelques passans qui les traversent. Là, c'est encore une gorge pratiquée entre des montagnes; celles de la droite, hautes et dans l'ombre; celles de la gauche, basses et éclairées, avec un torrent qui se précipite dans l'intervalle.

Mauvaises figures, nature fausse, et pas la première étincelle des talens du peintre. M. Le Bel ignore qu'un paysagiste est un peintre en portrait, qui n'a guère d'autre mérite que de faire très-ressemblant.

59. 65. PERRONEAU.

Parmi ses portraits, il y en avait un de *femme* qu'on pouvait regarder bien dessiné, et mieux dessiné qu'à lui n'appartient. Il vivait, et le fichu était à tromper.

VERNET.

Vue du port de Dieppe. Les quatre parties du jour. Deux vues des environs de Nogent-sur-Seine. Un naufrage. Un paysage. Un autre naufrage. Une marine au coucher du soleil. Sept petits paysages. Deux autres marines. Une tempête, et plusieurs autres tableaux sous un même numéro.

Vingt-cinq tableaux, mon ami! vingt-cinq tableaux! et quels tableaux! C'est comme le créateur, pour la célérité; c'est comme la nature, pour la vérité. Il n'y a presque pas une de ces compositions à laquelle un peintre, qui aurait bien employé son temps, n'eût donné les deux années qu'il a mises à les faire toutes. Quels effets incroyables de lumière! les beaux ciels! quelles eaux! quelle ordonnance! quelle prodigieuse variété de scènes! Ici, un enfant échappé du naufrage est porté sur les épaules de son père; là, une femme étendue, morte sur le rivage, et son époux qui se désole. La mer mugit, les vents sifflent, le tonnerre gronde; la lueur sombre et pâle des éclairs perce la nue, montre et dérobe la scène. On entend le bruit des flancs d'un vaisseau qui s'entr'ouvre, ses mâts sont inclinés, ses voiles déchirées : les uns, sur le pont, ont les bras levés vers le ciel; d'autres se sont élancés dans les eaux. Ils sont portés par les flots contre des rochers voisins, où leur sang se mêle à l'écume qui les blanchit. J'en vois qui flottent; j'en vois qui sont prêts à disparaître dans le gouffre; j'en vois qui se hâtent d'atteindre le rivage, contre lequel ils seront brisés. La même variété de caractères, d'actions et d'expressions règne sur les spectateurs : les uns frissonnent et détournent la vue; d'autres se-

courent, d'autres immobiles regardent. Il y en a, qui ont allumé du feu sous une roche; ils s'occupent à ranimer une femme expirante; et j'espère qu'ils y réussiront. Tournez vos yeux sur une autre mer; et vous verrez le calme avec tous ses charmes. Les eaux tranquilles, aplanies et riantes, s'étendent en perdant insensiblement de leur transparence, et s'éclairant insensiblement à leur surface, depuis le rivage jusqu'où l'horizon confine avec le ciel. Les vaisseaux sont immobiles; les matelots, les passagers ont tous les amusemens qui peuvent tromper leur impatience. Si c'est le matin, quelles vapeurs légères s'élèvent! comme ces vapeurs éparses sur les objets de la nature, les ont rafraîchis et vivifiés! Si c'est le soir, comme la cîme de ces montagnes se dore! de quelles nuances les cieux sont colorés! comme les nuages marchent, se meuvent et viennent déposer dans les eaux la teinte de leurs couleurs! Allez à la campagne, tournez vos regards vers la voûte des cieux, observez bien les phénomènes de l'instant; et vous jurerez qu'on a coupé un morceau de la grande toile *lumineuse* que le soleil éclaire, pour le transporter sur le chevalet de l'artiste; ou fermez votre main, et faites-en un tube qui ne vous laisse apercevoir qu'un espace limité de la grande toile; et vous jurerez que c'est un tableau de Vernet, qu'on a pris sur son chevalet, et transporté dans le ciel. Quoique de tous nos peintres celui-ci soit le plus fécond, aucun ne me donne moins de travail. Il est impossible de rendre ses compositions; il faut les voir. Ses nuits sont aussi touchantes que ses jours sont beaux; ses ports sont aussi beaux que ses morceaux d'imagination sont piquans. Egalement merveilleux, soit que son pinceau captif s'assujétisse à une nature donnée, soit que sa muse, dégagée d'entraves, soit libre et abandonnée à elle-même, incompréhensible, soit qu'il emploie l'astre du jour ou celui de la nuit, la lumière naturelle ou les lumières artificielles, à éclairer ses tableaux; toujours harmonieux, vigoureux et sage, tel que ces grands poëtes, ces hommes rares, en qui le jugement balance si parfaitement la verve, qu'ils ne sont jamais ni exagérés, ni froids. Ses fabriques, ses édifices, les vêtemens, les actions, les hommes, les animaux, tout est vrai. De près, il vous frappe; de loin, il vous frappe plus encore. Chardin et Vernet, mon ami, sont deux grands magiciens. On dirait de celui-ci qu'il commence par créer le pays, et qu'il a des hommes, des femmes, des enfans en réserve dont il peuple sa toile, comme on peuple une colonie; puis il leur fait le temps, le ciel, la saison, le bonheur, le malheur qu'il lui plait. C'est le Jupiter de Lucien, qui, las d'entendre les cris lamentables des humains, se lève de table, et dit : de la grêle en Thrace; et l'on voit ausitôt les arbres dé-

pouillés, les moissons hachées et le chaume des cabanes dispersé : la peste en Asie ; et l'on voit les portes des maisons fermées, les rues désertes et les hommes se fuyant : ici, un volcan ; et la terre s'ébranle sous les pieds, les édifices tombent, les animaux s'effarouchent, et les habitans des villes gagnent les campagnes : une guerre là ; et les nations courent aux armes et s'entr'égorgent : en cet endroit une disette ; et le vieux laboureur expire de faim sur sa porte. Jupiter appelle cela gouverner le monde, et il a tort. Vernet appelle cela faire des tableaux, et il a raison.

66. *Le port de Dieppe.*

Grande et immense composition. Ciel léger et argentin ; belle masse de bâtimens ; vue pittoresque et piquante ; multitude de figures occupées à la pêche, à l'apprêt, à la vente du poisson, au travail, au raccommodage des filets, et autres pareilles manœuvres ; actions naturelles et vraies ; figures vigoureusement et spirituellement touchées ; cependant, car il faut tout dire, ni aussi vigoureusement, ni aussi spirituellement que de coutume.

67. *Dans les quatres parties du jour.*

La plus belle entente de lumières. Je vais parcourant ces morceaux, et ne m'arrêtant qu'au talent particulier, au mérite propre qui les distinguent. Qu'en arrivera-t-il ? C'est qu'à la fin vous concevrez que cet artiste a tous les talens et tous les mérites.

68. *Deux vues de Nogent-sur-Seine.*

Excellente leçon pour Le Prince, dont on a entremêlé les compositions avec celles de Vernet. Il ne perdra pas ce qu'il a ; et il connaîtra ce qui lui manque. Beaucoup d'esprit, de légèreté et de naturel dans les figures de Le Prince ; mais de la faiblesse, de la sécheresse, peu d'effet. L'autre peint dans la pâte, est toujours ferme, d'accord, et étouffe son voisin. Les lointains de Vernet sont vaporeux, ses ciels légers : on n'en saurait dire autant de Le Prince. Celui-ci n'est pourtant pas sans mérite. En s'éloignant de Vernet, il se fortifie et s'embellit ; l'autre s'efface et s'éteint. Ce cruel voisinage est encore une des malices du tapissier.

69. *Deux pendans, l'un un naufrage, l'autre un paysage.*

Le paysage est charmant ; mais le naufrage est tout autre chose. C'est surtout aux figures qu'il faut s'attacher : le vent est terrible ; les hommes ont peine à se tenir debout. Voyez cette femme noyée qu'on vient de retirer des eaux ; et défendez-vous de la douleur de son mari, si vous le pouvez.

70. *Autre naufrage au clair de lune.*

Considérez bien ces hommes occupés à réchauffer cette femme évanouie, au feu qu'ils ont allumé sous une roche; et dites que vous avez vu un des groupes les plus intéressans qu'il fût possible d'imaginer. Et cette scène touchante, comme elle est éclairée! et cette voûte, comme elle est teinte de la lueur rougeâtre des feux! et ce contraste de la lumière faible et pâle de la lune, et de la lumière forte, rouge, triste et sombre des feux allumés. Il n'est pas permis à tout peintre d'opposer ainsi des phénomènes aussi discordans, et d'être harmonieux; le moyen de n'être pas faux, où les deux lumières se rencontrent, se fondent et forment une splendeur particulière.

71. *Marine au coucher du soleil.*

Si vous avez vu la mer à cinq heures du soir en automne, vous connaissez ce tableau.

72. *Sept petits tableaux de paysage.*

Je voudrais en savoir un médiocre, je vous le dirais. Le plus faible est beau; j'entends beau pour un autre; car il y en a un ou deux qui sont au-dessous de l'artiste, et que Chardin a cachés. Pensez des autres tant de bien qu'il vous plaira.

Le jeune Loutherbourg a aussi exposé une scène de nuit, que nous eussions pu comparer avec celle de Vernet, si le tapissier l'eût voulu; mais il a placé l'une de ces compositions à un des bouts du Salon, et l'autre à l'autre bout. Il a craint que ces deux morceaux ne se tuassent. Je les ai bien regardés; mais j'avoue que je n'en sais pas assez pour juger entre eux. Il y a, ce me semble, plus de vigueur, d'un côté; plus d'harmonie et de moëlleux, de l'autre. Quant à l'intérêt, des pâtres mêlés avec leurs animaux qui se réchauffent sous une roche, ne sont pas à comparer avec une femme mourante, qu'on rappelle à la vie. Je ne crois pas non plus que le paysage qui occupe le reste de la toile de Loutherbourg, soit à mettre en parallèle avec la marine qui occupe le reste de la toile de Vernet. Les lumières de Vernet sont infiniment plus vraies, et son pinceau plus précieux. Je résume. Loutherbourg serait vain du tableau de Vernet; Vernet ne rougirait pas de celui de Loutherbourg.

Un des morceaux des quatre Saisons, celui où l'on voit à droite, sur le fond, un moulin à eau, autour du moulin les eaux courantes, au bord des eaux des femmes qui lavent du linge, m'a singulièrement frappé par la couleur, la fraîcheur, la diversité des objets, la beauté du site, et la vie de la nature.

Le reste des paysages fait dire *aliquandò bonus dormitat Ho-*

merus. Ces roches jaunâtres sont ternes, sourdes, sans effet. C'est partout une même teinte; composition malade de bile répandue : le pélerin qui les traverse est pauvre, mesquin, dur et sec. Un peintre, jaloux de sa réputation, n'aurait pas montré ce morceau; un peintre, jaloux de la réputation de son confrère, l'aurait mis au grand jour. J'aime à voir que Chardin pense et sente bien.

Autre composition malade d'une maladie plus dangereuse; c'est la bile verte répandue. Celui-ci est aussi sec, aussi monotone, aussi terne, aussi froid, aussi sale que le précédent. Chardin l'a fourré dans le même coin. M. Chardin, je vous en loue.

Il y aura, mon ami, dans cet article de Vernet, quelques redites de ce que j'en écrivais il y a deux ans; mais l'artiste me montrant le même génie et le même pinceau, il faut bien que je retombe dans le même éloge. Je persiste dans mon opinion. Vernet balance *Claude le Lorrain* dans l'art d'élever des vapeurs sur la toile; et il lui est infiniment supérieur dans l'invention des scènes, le dessin des figures, la variété des incidens, et le reste. Le premier n'est qu'un grand paysagiste tout court; l'autre est un peintre d'histoire, selon mon sens. *Le Lorrain* choisit des phénomènes de nature plus rares, et par cette raison peut-être plus piquant. L'atmosphère de Vernet est plus commune, et par cette raison plus facile à reconnaître.

ROSLIN.

77. *Un père arrivant à sa terre, où il est reçu par sa famille.*

Tableau de dix pieds sur huit.

C'est la famille de La Rochefoucauld. Il y avait concurrence entre Roslin et Greuze. Notre amateur, M. Watelet, qui sait en peinture tout ce qu'il en a écrit en poésie, et M. de Marigny, chef et protecteur des arts, ont fait préférer Roslin. Voyons ce qu'a fait celui-ci; et nous dirons ensuite un mot de ce que l'autre se proposait de faire. Je vais prendre ma description par la droite, et la suivre jusqu'à l'extrémité gauche de la toile.

On voit d'abord un carrosse de campagne, le cocher sur son siége, et quelques valets de pied. Vers la portière, plus sur le devant, une paysanne par le dos, étalant son tablier pour recevoir quelque largesse. Au pied de cette femme, un enfant encore par le dos, agenouillé, et le corps appuyé sur une hotte; puis, un autre domestique. Plus sur le devant, un enfant en chemise et en culotte, tête et pieds nus, avec un groupe de paysans et de paysannes, auxquels un autre valet de pied dis-

tribue des aumônes. Le fils de la maison derrière son père. Le père, au-devant duquel la mère et ses filles, l'une à sa gauche, l'autre à sa droite, s'avancent bien posément. Derrière la mère, à quelque distance, un jeune homme faisant une révérence maussade. Proche de lui, deux jeunes enfans. Tout-à-fait sur la gauche, une jeune fille. Voilà les personnages et quelques uns des accessoires. Couvrez le fond d'une grande terrasse de verdure, et vous aurez toute la sublime composition de Roslin.

Une idée folle dont il est impossible de se défendre au premier aspect de ce tableau, c'est qu'on voit le théâtre de Nicolet, et la plus belle parade qui s'y soit jouée. On se dit à soi-même : Voilà le père Cassandre ; c'est lui ; je le reconnais à son air long, sec, triste, enfumé et maussade. Cette grande créature, qui s'avance en satin blanc, c'est mademoiselle Zirzabelle ; et celui-là qui tire sa révérence, c'est le beau M. Liandre ; c'est lui. Le reste, ce sont les bambins de la famille.

Jamais composition ne fut plus sotte, plus plate et plus triste. Le roide des figures l'a surnommée le jeu de quilles. Mais faisons marcher aussi nos observations de la droite à la gauche. Les laquais, les valets de pied, les paysans, les enfans, le carrosse, durs et secs, tant qu'on veut. Les autres figures, sans expression dans les têtes, sans grâce, sans dignité dans le maintien. C'est un cérémonial d'un froid, d'un empesé à faire bâiller. Ni cette femme ne songe à aller au-devant de son époux les bras ouverts, ni cet époux à ouvrir ses bras pour la recevoir, ni aucun de ses petits enfans ne se détache des autres et ne crie : Bon jour, mon grand papa ; bon jour, mon grand papa. Je ne sais si tous ces gens-là étaient bien pressés, bien contens de le rejoindre ; cela devait être ; car c'est la famille de France la plus unie, la plus honnête, et où l'on s'aime le plus ; mais c'est à l'hôtel, et non sur la toile de Roslin. Ici il n'y a ni âme, ni vie, ni joie, ni vérité. Ni âme, ni vie, ni joie, ni vérité dans les maîtres. Ni âme, ni vie, ni joie, ni vérité dans les valets. Ni âme, ni vie, ni vérité, ni joie, ni mouvemens dans les paysans. C'est un grand et triste éventail. Cette grande terrasse verte et monotone, qui occupe le fond, joue très-bien le vieux tapis usé d'un billard, et achève d'obscurcir, d'assourdir et d'attrister la scène.

Cependant il faut avouer qu'il y a des étoffes, des draperies, des imitations de détail de la plus grande vérité. Ce satin, par exemple, de mademoiselle Zirzabelle, est on ne peut mieux de mollesse, de couleur, de reflets et de plis. Mais s'il ne faut pas habiller un homme comme un mannequin, il ne faut pas habiller un mannequin comme un homme. Plus la draperie est vraie, plus

l'ensemble déplaît, si la figure est fausse. J'en dis autant de la perfection de ces broderies. Plus elles sont parfaites, plus elles font sortir la fausseté des objets faux sur lesquels elles sont appliquées. Puisque toutes les figures sont mannequinées, il fallait aussi mannequiner les draperies. Voulez-vous sentir la vérité de mon observation, attachez un beau point d'Hongrie sur un bras de bois, vous verrez comme le travail et la richesse du point, et la vérité des plis, dessécheront encore et roidiront ce bras de bois.

Ce rare morceau coûte quinze mille francs; et l'on donnerait toute chose à un homme de goût pour l'accepter, qu'il n'en voudrait point. Une seule tête de Greuze aurait mieux valu.... Mais, me direz-vous, Greuze fait le portrait, et supérieurement à Roslin.... Il est vrai.... Greuze compose, et Roslin n'y entend rien.... D'accord.... Pourquoi donc le Watelet et le Marigny?.... Et qui est-ce qui sait les motifs particuliers qui meuvent ces grandes têtes-là? Greuze proposait de rassembler la famille dans un salon le matin, d'occuper les hommes à de la physique expérimentale, les femmes à travailler, et les enfans turbulens à désespérer les uns et les autres. Il proposait quelque chose de mieux; c'était d'amener au château du bon seigneur, les paysans, pères, mères, frères, sœurs, enfans, pénétrés de la reconnaissance du secours qu'ils en avaient obtenus dans la disette de 1757. Dans cette année malheureuse, M. de La Rochefoucauld sacrifia soixante mille francs à faire travailler tous les habitans de sa terre. On donna six liards, deux sous aux enfans de cinq ans qui ramassaient des pierres dans de petits paniers. Voilà l'action qu'il convenait de consacrer par la peinture; et l'on conviendra que ce spectacle eût autrement affecté que les complimens du père Cassandre, les révérences de M. Liandre, le satin de mademoiselle Zirzabelle, et toute la parade de Nicolet.

Roslin est aujourd'hui un aussi bon brodeur, que Carles Vanloo fut autrefois un grand teinturier. Cependant il pouvait être un peintre; mais il fallait venir de bonne heure dans Athènes. C'est là qu'aux dépens de l'honneur, de la bonne foi, de la vertu, des mœurs, on a fait des progrès surprenans dans les choses de goût, d'art. Le sentiment de la grâce dans la connaissance et le choix des caractères, des expressions, et des autres accessoires d'un art qui suppose le tact le plus délié, le plus délicat, le jugement le plus exquis, je ne sais quelle noblesse, une sorte d'élévation, une multitude de qualités fines, vapeurs délicieuses qui s'élèvent du fond d'un cloaque. Ailleurs, on aura de la verve; mais elle sera dure, agreste et sauvage. Les

Goths, les Vandales ordonneront une scène; mais combien de siècles s'écouleront avant qu'ils sachent, je ne dis pas l'ordonner comme Raphaël, mais sentir combien Raphaël l'a noblement, simplement, grandement ordonnée. Croyez-vous que les beaux-arts puissent avoir aujourd'hui, à Neufchâtel ou à Berne, le caractère qu'ils ont eu autrefois dans Athènes ou dans Rome, ou même celui qu'ils ont sous nos yeux à Paris? Non, les mœurs n'y sont pas. Les peuples sont dispersés par pelotons. Chacun parle un ramage particulier, dur et barbare. Il n'y a point de concurrence d'un canton à un autre. Il faut la rivalité et l'effervescence de vingt millions d'hommes réunis, pour faire sortir de la foule un grand artiste. Prenez ces soixante mille ouvriers qui forment notre manufacture de Lyon; dispersez-les dans le royaume, peut-être la main-d'œuvre restera-t-elle la même; mais le goût sera perdu. Il est une empreinte nationale que Roslin a *gardée*, et qui l'arrête. Si Mengs fait des prodiges, c'est *qu'il s'est* expatrié jeune; c'est qu'il est à Rome; c'est qu'il *n'en est* pas sorti. Arrachez-le d'au-delà des Alpes; séparez-le des grands modèles; enfermez-le à Breslaw; et nous verrons ce qu'il deviendra. Et pourquoi ne vous le garantirais-je pas abâtardi, nul, avant qu'il soit dix ans? Moi qui vois tous les jours nos maîtres et nos élèves perdre ici, dans la capitale, le grand goût qu'ils ont apporté de l'école romaine; moi qui connais par expérience l'influence du séjour de la province; moi qui ai vécu dans le même grenier avec Presler et Wille, et qui sais ce qu'ils sont devenus. Jusqu'à présent, je n'ai connu qu'un homme, dont le goût soit resté pur et intact au milieu des barbares: c'est Voltaire: mais quelle conséquence générale à tirer d'un être bizarre qui devient généreux et gai, à l'âge où les autres deviennent avares et tristes!

78. *Une tête de jeune fille.*

Cet essai des pastels à l'huile ne me déplaît pas. Cette manière de peindre est vigoureuse; cela tiendra mieux que cette poussière précieuse que le peintre en pastel dépose sur sa toile, et qui s'en détache aussi facilement que celle des ailes du papillon.

79. *Autres portraits.*

Ses autres portraits sont communs, pour ne rien dire de pis. Nulle transparence: ces emprunts imperceptibles, cette dégradation délicate d'où résulte l'harmonie, ne vous y attendez pas; ils sont d'une couleur (je ne dis pas d'un coloris) entière; c'est du rouge et du plâtre.

Nos deux dames de France, bien engoncées, bien roides,

bien massives, bien ignobles, bien maussades, bien plaquées de vermillon, ressemblent supérieurement à deux têtes de coiffeuses, surchargées de graines, de chenilles, d'agrémens, de chaînettes, de points, de souci de hannetons, de fleurs, de festons, de toute la boutique d'une marchande de modes : ce sont, si vous l'aimez mieux, deux grosses créatures en chasuble, qu'on ne saurait regarder sans rire, tant le mauvais goût en est évident.

VALADE.

Nous devons, mon ami, un petit remerciement à nos mauvais peintres ; car ils ménagent votre copiste et mon temps. Vous m'acquitterez auprès de M. Valade, si vous le rencontrez jamais.

Roslin est un *Guide*, un *Titien*, un *Paul Véronèse*, un *Vandick*, en comparaison de Valade.

82. DESPORTES, neveu.

Ne m'oubliez pas non plus auprès de M. Desportes.

Desportes le neveu peint les animaux et les fruits. Voici un de ses morceaux ; et ce n'est pas le plus mauvais. Imaginez à droite un grand arbre ; suspendez à ses branches un lièvre groupé avec un canard : au-dessous, accrochez la gibecière, la carnacière et la poire à poudre. Etendez à terre un lapin et quelques faisans : placez au centre du tableau, sur le devant, un chien couchant, formant un arrêt sur le gibier qui est au pied de l'arbre, et, sur le fond, un lévrier qui retourne la tête, et fixe le gibier suspendu.

Cela n'est pas sans couleur et sans vérité. M. Desportes, attendez que M. Chardin n'y soit plus ; et nous vous regarderons. Je ne me soucie ni de ce morceau, ni de celui où sur une table de marbre on voit à droite des livres à plat, avec un gros *in-folio* sur la tranche, qui sert d'appui à un livre de musique ouvert, contre lequel est dressé un violon ; à gauche, une guirlande de muscats blancs, des fruits, des prunes, des grains de raisins détachés, et des roses. Mais j'aime mieux le premier. Vous avez vu comme cela était dur et cru ; eh bien ! entre vingt mille personnes que nos peintres ont attirées au Salon, je gage qu'il n'y en a pas cinquante en état de distinguer ces tableaux de ceux de Chardin. Et puis, travaillez, donnez-vous bien de la peine, effacez, peignez, repeignez ; et pour qui ? pour cette petite église invisible d'élus, qui entraînent les suffrages de la multitude, me répondrez-vous ; et qui assurent tôt ou tard à un artiste son véritable rang. En attendant, il est confondu avec la multitude ; et il meurt en attendant que nos apôtres

clandestins aient opéré la conversion des sots. Il faut, mon ami, travailler pour soi; et tout homme qui ne se paie pas par ses mains, en recueillant dans son cabinet, par l'ivresse, par l'enthousiasme du métier, la meilleure partie de sa récompense, ferait fort bien de demeurer en repos.

Mme. VIEN.

83. *Un pigeon qui couve.*

Il est posé sur son panier d'osier. On voit des brins de la paille du nid, qui s'échappent irrégulièrement autour de l'oiseau. Il a de la sécurité. Sans voir le nid, un savant pigeonnier comme vous devinerait ce qu'il fait. Il est de profil; et l'on croit le voir en entier. Son plumage brun est de la plus grande vérité : la tête et le cou sont à tromper. La finesse et le précieux de ce morceau arrêtent et font plaisir. Si je ne craignais qu'on m'accusât de m'arrêter à des fétus, je dirais que les brins d'osier du panier sont trop faiblement touchés par devant, et que c'est le contraire aux brins de paille qui sortent du panier par derrière.

DE MACHY.

Les belles études qu'il y aurait à faire au Salon ! Que de lumières à recueillir de la comparaison de Vanloo avec Vien, de Vernet avec Le Prince, de Chardin avec Roland, de Machy avec Servandoni ! Il faudrait être accompagné d'un artiste habile et véridique, qui nous laisserait voir et dire tout à notre aise; et qui nous cognerait de temps en temps le nez sur les belles choses que nous aurions dédaignées, et sur les mauvaises qui nous auraient extasiés. On ne tarderait pas à s'entendre au technique : pour l'idéal, cela ne s'apprend pas. Celui qui sait juger un poëte sur ce point, sait aussi juger un peintre. Il y aurait seulement quelques sujets, où le *Cicerone* nous ferait sentir que l'artiste a préféré telle action moins vraie, tel caractère plus faible, telle position moins frappante, et d'autres dont il ne méconnaissait pas l'avantage, parce qu'il y avait plus à perdre qu'à gagner pour l'ensemble. De Machy, vu tout seul, peut obtenir un signe d'approbation. Placé devant Servandoni, on crache dessus. En voyant l'un agrandir de petites choses, on sent que l'autre en rapetisse de grandes. Le coloris ferme et vigoureux du premier, fait sortir le papier mâché, le gris, le blafard du second. Quelqu'obtus qu'on soit, il faut être frappé de la fadeur, de l'insipidité de celui-ci, mise en constrate avec la verve et la chaleur de celui-là.

Allons au fait.

85. *Le Portail de Sainte-Geneviève, le jour que le roi en posa la première pierre.*

Ce portail, qui est grand et noble, est devenu un petit château de cartes. Ce concours, ce tumulte du peuple, où il y eut plusieurs citoyens blessés, étouffés, écrasés, il n'y est pas; mais à la place, de petits bataillons carrés de marionnettes bien droites, bien tranquilles, bien de file les unes à côté des autres; la froide symétrie d'une procession, à la place du désordre, du mouvement d'une grande cérémonie. Il n'y a ni verve, ni variété, ni caractères, ni couleur, ni esprit; nul effet général; ton blafard. Cochin vaut infiniment mieux dans ses bals de la cour.

86. *La Colonnade du Louvre.*

Second tableau de Machy, ne donne aucune idée de la chose. Il n'y a de surprenant que l'art de réduire à rien un des plus grands, des plus imposans monumens du monde. C'est tout au rebours de Servandoni. Ecrivez sous ce morceau : *magnus videri, sentiri parvus.*

87. *Le Passage sous le péristyle du Louvre, du côté de la rue Fromenteau.*

Troisième morceau, peint gris, grande architecture encore appauvrie; c'est le talent de l'homme. Il y a cependant un rayon de soleil qui vient du dedans de la cour, qui a de l'effet.

88. *La construction de la nouvelle Halle,*

Quatrième morceau, est plate, toujours grise, sans entente de lumière : c'est un vrai tableau de lanterne magique. Comme il montre des grues, des échafauds, du fracas, et qu'il papillotte d'ombres noires, très-noires, et de lumières blanches, très-blanches; projeté sur un grand drap, il réjouira beaucoup les enfans.

89. Je ne sais ce que c'est que ces *autres Ruines*, ni vous, ni moi, ni personne.

DROUAIS, *portraitiste.*

Bien des remercîmens à Drouais, avec les vôtres; vous m'entendez. Tous les visages de cet homme-là ne sont que le rouge vermillon le plus précieux, artistement couché sur la craie la plus fine et la plus blanche. Passons tous ces portraits, vite, vite, pour nous arrêter un moment devant ce

90. *Jeune homme vêtu à l'espagnole, et jouant de la mandore.*

Il est certain qu'il est charmant de caractère, d'ajustement et de visage; et que, si un enfant de cet âge-là se promenait au Pa-

lais-Royal ou aux Tuileries, il arrêterait les regards de toutes nos femmes; et qu'à l'église il n'y a point de dévote qui n'en eût quelque distraction : mais il est beau comme toutes nos dames que nous voyons passer dans leurs chars dorés sur le rempart. Il n'y en a pas une de laide sur le devant ou sur le fond de sa voiture, et pas une qui ne déplût sur la toile. Ce n'est pas de la chair; car où est la vie, l'onctueux, le transparent, les tons, les dégradations, les nuances? c'est un masque de cette peau fine dont on fait les gants de Strasbourg; aussi ce jeune homme, attrayant par sa jeunesse, la grâce de sa position, le luxe de son ajustement, est-il froid, insipide et mort.

Supposez, mon ami, au *petit Anglais* dont vous voulez que je parle, une couleur vraie; et le morceau sera précieux; car il est bien vêtu, et d'une naïveté d'expression et de caractère tout-à-fait piquante. Il a quelque chose de plus original que son Polisson, qui fit une fortune si générale au Salon dernier.

JULIART.

A M. Juliart la même politesse, s'il vous plaît, qu'à M. Drouais. Si vous trouvez âme qui vive à Paris, autre que *le menu M. de La Ferté*, qui sache que M. Juliart ait fait *un paysage*, *deux paysages*, *trois desseins de paysage*, j'ai tort de ne les avoir pas vus, admirés, et de m'en taire. Cependant, mon ami, ma devise n'est pas celle du sage d'Horace : *Nil admirari.* Si l'on ne peut obtenir et garder le bonheur qu'à cette condition, Denis le philosophe est fort à plaindre.... Vous entendez mal le *nil admirari* du poëte, me direz-vous; c'est *il ne faut s'étonner de rien*.... Grimm, prenez-y garde; on n'admire guère ce qui n'étonne pas; et comptez que si M. de La Ferté, propriétaire des productions de M. Juliart, admire ces productions, c'est qu'il est plus ou moins étonné du prodigieux talent de l'artiste.

CASANOVE.

C'est un grand peintre que ce Casanove; il a de l'imagination, de la verve; il sort de son cerveau des chevaux qui hennissent, bondissent, mordent, ruent et combattent; des hommes qui s'égorgent en cent manières diverses; des crânes entr'ouverts, des poitrines percées, des cris, des menaces, du feu, de la fumée, du sang, des morts, des mourans, toute la confusion, toutes les horreurs d'une mêlée. Il sait aussi ordonner des compositions plus tranquilles, et montrer aussi bien le soldat en marche, ou faisant halte, qu'en bataille; et quelques unes des parties les plus importantes du technique ne lui manquent pas.

94. *Une Marche d'armée.*

Voici une des plus belles machines et des plus pittoresques que je connaisse. Le beau spectacle! la belle et grande poésie! Comment vous transporterai-je au pied de ces roches qui touchent le ciel! Comment vous montrerai-je ce pont de grosses poutres, soutenues en dessous par des chevrons, et jeté du sommet de ces rochers vers ce vieux château? Comment vous donnerai-je une idée vraie de ce vieux château, des antiques tours dégradées qui le composent, et de cet autre pont en voûte qui les unit et les sépare? Comment ferai-je descendre le torrent des montagnes, en précipiterai-je les eaux sous ce pont, et les répandrai-je tout autour du site élevé sur lequel la masse de pierre est construite? Comment vous tracerai-je la marche de cette armée, qui part du sentier étroit qu'on a pratiqué sur le sommet des roches, et qui conduit laborieusement et tortueusement les hommes du haut de ces roches sur le pont qui les unit au château? Comment vous effrayerai-je pour ces soldats, pour ces lourdes et pesantes voitures de bagages qui passent de la montagne au château, sur cette tremblante fabrique de bois? Comment vous ouvrirai-je, entre ces bois pourris, des précipices obscurs et profonds? Comment ferai-je passer tout ce monde sous les portes d'une des tours, le conduirai-je de ces portes sous la voûte de pierre qui les unit, et le disperserai-je ensuite dans la plaine? Dispersés dans la plaine, vous exigerez que je vous peigne les uns baignant leurs chevaux, les autres se désaltérant, ceux-ci étendus nonchalamment sur les bords de cet étang vaste et tranquille; ceux-là, sous une tente qu'ils ont formée d'un grand voile qui tient ici au tronc d'un arbre, là à un bout de roche, buvant, causant, riant, mangeant, dormant, assis, debout, couchés sur le dos, couchés sur le ventre, hommes, femmes, enfans, armes, chevaux, bagages. Mais peut-être qu'en désespérant de réaliser dans votre imagination tant d'objets animés, inanimés, ils le sont; et je l'ai fait. Si cela est, Dieu soit loué. Cependant, je ne m'en tiens pas quitte. Laissons respirer la muse de Casanove et la mienne; et regardons leur ouvrage plus froidement.

A droite du spectateur, imaginez une masse de grandes roches de hauteur inégale; sur les plus basses de ces roches, un pont de bois jeté de leur sommet, au pied d'une tour; cette tour, unie et séparée d'une autre tour, par une voûte de pierre; cette fabrique, d'ancienne architecture militaire, bâtie sur un monticule; des eaux qui descendent des montagnes, se rendent sous le pont de bois, sous la voûte de pierre, font le tour par der-

rière le monticule, et forment à sa gauche un vaste étang. Supposez un arbre au pied du monticule; couvrez le monticule de mousse et de verdure; appliquez contre la tour, qui est à droite, une chaumière; faites sortir d'entre les pierres dégradées du sommet de l'une et l'autre tour, des arbrisseaux et des plantes parasites. Hérissez-en la cîme des montagnes qui sont à gauche. Au-delà de l'étang, que les eaux ont formé à droite, supposez quelques ruines lointaines, et vous aurez une idée du local.

Voici maintenant la marche de l'armée.

Elle défile du sommet des montagnes qui sont à droite, par un sentier escarpé; elle se rend sur le pont de bois jeté des plus basses de ces montagnes au pied d'une des tours du château; elle tourne le monticule sur lequel le château est élevé; elle gagne la voûte de pierre qui unit les deux tours; elle passe sous cette voûte; et de là elle se répand, de gauche et de droite, autour du monticule, sur les bords de l'étang; et arrive, en se repliant, au bas des hautes montagnes du sommet desquelles elle est partie. En levant les yeux, chaque soldat peut mesurer avec effroi la hauteur d'où il est descendu.

Passons aux détails. On voit au sommet des roches quelques soldats en entier; à mesure qu'ils s'engagent dans le sentier escarpé, ils disparaissent; on les retrouve lorsqu'ils débouchent sur le pont de bois; ce pont est chargé d'une voiture de bagages; une grande partie de l'armée a déjà fait le tour du monticule, passé sous la voûte de pierre, et se repose. Supposez autour du monticule sur lequel le château s'élève, tous les incidens d'une halte d'armée, et vous aurez le tableau de Casanove. Il n'est pas possible d'entrer dans le récit de ces incidens; ils se varient à l'infini; et puis, ce que j'en ai exquissé dans les premières lignes suffit.

Ah! si la partie technique de cette composition répondait à la partie idéale! Si Vernet avait peint le ciel et les eaux, Loutherbourg le château et les roches, et quelque autre grand maître les figures. Si tous ces objets, placés sur des plans distincts, avaient été éclairés et colorés selon la distance de ces plans, il faudrait avoir vu une fois en sa vie ce tableau; mais malheureusement il manque de toute la perfection qu'il aurait reçue de ces différentes mains. C'est un beau poëme, bien conçu, bien conduit, et mal écrit.

Ce tableau est sombre, il est terne, il est sourd. Toute la toile ne vous offre que les divers accidens d'une grande croûte de pain brûlé; et voilà l'effet de ces grandes roches, de cette grande masse de pierre élevée au centre de la toile, de ce merveilleux

pont de bois, et de cette précieuse voûte de pierre, détruit et perdu; et voilà l'effet de toute cette variété infinie de groupes et d'actions détruit et perdu. Il n'y a point d'intelligence dans les tons de la couleur; point de dégradation perspective; point d'air entre les objets; l'œil est arrêté, et ne saurait se promener. Les objets de devant n'ont rien de la vigueur exigée par leurs sites. Mon ami, si la scène se passe proche du spectateur, la figure placée la plus voisine de lui, sera au moins huit ou dix fois plus grande que celle qui sera distante de huit ou dix toises de cette figure; alors, ou de la vigueur sur le devant, ou point de vérité, point d'effet. Si au contraire le spectateur est loin de la scène, les objets seront relativement d'une dégradation plus insensible, et exigeront des tons plus doux, parce qu'il y aura plus de corps d'air entre l'œil et la scène. La proximité de l'œil sépare les objets; sa distance les presse et les confond. Voilà l'*a*, *b*, *c*, que Casanove paraît avoir oublié. Mais comment, me direz-vous, a-t-il oublié ici ce dont il se souvient si bien ailleurs? C'est qu'ailleurs son ordonnance est à lui; il est inventeur. Ici, je le soupçonne de n'être que compilateur. Il aura ouvert ses porte-feuilles d'estampes; il aura habilement fondu trois ou quatre morceaux de paysagistes ensemble; il en aura fait un croquis admirable; mais lorsqu'il aura été question de peindre ce croquis, le faire, le métier, le talent, le technique l'auront abandonné. S'il avait vu la scène dans la nature ou dans sa tête, il l'aurait vue avec ses plans, son ciel, ses eaux, ses lumières, ses vraies couleurs; et il l'aurait exécutée. Rien n'est si commun et si difficile à reconnaître que le plagiat en peinture. Je vous en dirai peut-être un mot dans l'occasion. Le style le décèle en littérature; la couleur, en peinture. Quoi qu'il en soit, combien de beautés détruites par le monotone de ce morceau, qui reste, malgré cela, par la poésie, la variété, la fécondité, les détails des actions, la plus belle production de Casanove!

Il est de onze pieds de long, sur sept pieds de haut.

95. *Une Bataille.*

Tableau de quatre pieds de long, sur trois pieds de haut.

C'est un combat d'Européens. On voit sur le devant un soldat mort ou blessé; auprès, un cavalier dont le cheval reçoit un coup de baïonnette: ce cavalier lâche un coup de pistolet à un autre qui a le sabre levé sur lui. Vers la gauche, un cheval abattu, dont le cavalier est renversé; sur le fond, une mêlée de combattans. A droite, sur le devant, des roches et des arbres rompus. Le ciel est éclairé de feux, et obscurci de fumée. Voilà

la description la plus froide qu'il soit possible d'une action fort chaude.

95. *Autre Bataille.*

Mêmes dimensions qu'au précédent.

C'est une action entre des Turcs et des Européens. Sur le devant, un enseigne turc, dont le cheval est abattu d'un coup porté à la cuisse gauche : le cavalier semble d'une main couvrir sa tête de son drapeau, et de l'autre se défendre de son sabre. Cependant un Européen s'est saisi du drapeau, et menace de son épée la tête de l'ennemi. A droite, sur le fond, des soldats diversement attaquans et attaqués : entre ces soldats, on en remarque un, le sabre à la main, spectateur immobile. Sur le fond, à gauche, des morts, des mourans, des blessés, et d'autres soldats presque de repos.

Cette dernière bataille, c'est de la belle couleur prise sur la palette, et transportée sur la toile; mais nulle forme, nul effet, point de dessin : et pourquoi? C'est que les figures sont un peu grandes, et que notre Casanove ne sait pas rendre. Plus un morceau est grand, plus l'esquisse en est difficile à conserver.

La composition précédente, où les figures sont plus petites, est mieux. Toutefois il y a du feu, du mouvement, de l'action dans toutes deux. On y frappe bien; on s'y défend bien; on y attaque, on y tue bien. C'est l'image que j'ai des horreurs d'une mêlée.

Casanove ne dessine pas précieusement. Ses figures sont courtes. Quoique chaud dans sa composition, je le trouve monotone et stérile. C'est toujours au centre de sa toile un grand cheval avec ou sans son cavalier. Je sais bien qu'il est difficile d'imaginer une action plus grande, plus noble, plus belle, que celle d'un beau cheval appuyé sur ses deux pieds de derrière, jetant avec impétuosité ses deux autres pieds en avant, la tête retournée, la crinière agitée, la queue ondoyante, franchissant l'espace au milieu d'un tourbillon de poussière : mais parce qu'un objet est beau, faut-il le répéter à tout propos? Les autres affectent de pyramider de haut en bas; celui-ci, de pyramider de la surface de la toile vers le fond : autre monotonie. C'est toujours un point au centre de la toile, très-saillant en devant; puis, de ce point, sommet de la pyramide, des objets sur des plans qui vont successivement en s'étendant jusqu'à la partie la plus enfoncée, où se trouve le plus étendu de tous ces plans, ou la base de la pyramide. Cette ordonnance lui est si propre, que je le reconnaîtrais d'un bout à l'autre d'une galerie.

96. *Un Cavalier espagnol.*

Petite composition de dix pouces de large, sur quatorze pouces de haut.

L'espagnol est à cheval : il occupe presque toute la toile. La figure, le cheval et l'action, sont du plus grand naturel. On voit, à droite, une troupe de soldats qui défilent vers le fond ; à gauche, ce sont des montagnes très-suaves.

Beau petit tableau, très-vigoureux, très-chaud de couleur, et très-vrai ; bonne touche, et spirituelle ; effet décidé, sans dureté. Achetez ce beau petit tableau ; et soyez sûr de ne vous en jamais dégoûter, à moins que vous ne soyez né inconstant dans vos goûts. On quitte la femme la plus aimable, sans autre motif que la durée de ses complaisances. On s'ennuie de la plus douce des jouissances, sans trop savoir pourquoi Pourquoi le tableau aurait-il quelque privilége sur la chose ? C'est pourtant une chose bien agréable que la vie ! L'habitude, qui nous attache, rend les possessions moins flatteuses, et les privations plus cruelles. Comme cela est arrangé ! Y avez-vous jamais rien compris?

BAUDOUIN.

Bon garçon, qui a de la figure, de la douceur, de l'esprit, un peu libertin ; mais qu'est-ce que cela me fait ? Ma femme a ses quarante-cinq ans passés ; et il n'approchera pas de ma fille, ni lui ni ses compositions.

Il y avait au Salon une quantité de petits tableaux de Baudouin ; et toutes les jeunes filles, après avoir promené leurs regards distraits sur quelques tableaux, finissaient leurs tournées à l'endroit où l'on voyait *la Paysanne querellée par sa mère, et le Cueilleur de cerises ;* c'était pour cette traversée qu'elles avaient réservé toute leur attention. On lit plutôt à un certain âge un ouvrage libre qu'un bon ouvrage ; et l'on s'arrête plutôt devant un tableau ordurier que devant un bon tableau. Il y a même des vieillards qui sont punis de la continuité de leurs débauches, par le goût stérile qu'ils en ont conservé. Quelques uns de ces vieillards se traînaient aussi, béquille en main, dos voûté, lunettes sur le nez, aux petites infamies de Baudouin.

98. *Le Confessionnal.*

Un confessionnal est occupé par un prêtre. Il est entouré d'un troupeau de fillettes qui viennent s'accuser du péché qu'elles ont fait ou qu'elles feraient volontiers ; voilà pour l'oreille gauche du confesseur. Son oreille droite entendra les sottises des vieilles, des vieillards et des morveux qui occupent ce côté. Le hasard ou la pluie font entrer deux grands égrillards à l'église : les voilà qui ruent tout au travers des jeunes pénitentes. Le scandale

s'élève. Le prêtre s'élance de sa boîte; il s'adresse durement à ces deux étourdis. Voilà le moment du tableau. Un de ces jeunes hommes, la lorgnette à la main, l'air ironique et méprisant, la tête retournée vers le confesseur, est tenté de lui dire son fait. Son camarade, qui pressent que l'affaire peut devenir grave, cherche à l'entraîner. Les fillettes ont la plupart les yeux hypocritement baissés; les vieilles et les vieillards sont courroucés; les marmousets, placés derrière leurs parens, sourient. Cela est plaisant; mais la piété de notre archevêque, qui n'entend pas la plaisanterie, a fait ôter ce morceau.

99. *La Fille éconduite.*

Dans un petit appartement de plaisir, un boudoir, on voit nonchalamment étendu sur une chaise longue, un cavalier peu disposé à renouveler sa fatigue; debout, à côté de lui, une fille en chemise, l'air piqué, semble lui dire, en se remettant du rouge : *Et c'est là tout ce que vous saviez ?*

100. *Le Cueilleur de cerises.*

On voit sur un arbre un grand garçon jardinier qui cueille des cerises. Au pied de l'arbre, une jeune paysanne, prête à les recevoir dans son tablier; une autre paysanne, assise à terre, regarde le cueilleur; entre celle-ci et l'arbre, un âne chargé de ses paniers, qui broute. Le jardinier a jeté sa poignée de cerises dans le giron de la paysanne; il ne lui en est resté dans la main que deux, accouplées sur la même queue qui les tient suspendues au doigt du milieu. Mauvaise pointe, idée plate et grossière; mais je dirai mon avis de tout cela à la fin.

101. *Petite Idylle galante.*

A droite, une ferme avec son colombier. A la porte de la ferme, au-dessous du colombier, une jeune paysanne assise, ou plutôt voluptueusement renversée sur un banc de pierre; derrière elle, sa sœur cadette, debout : elles regardent, toutes deux, deux pigeons qui sont à terre à quelque distance, et qui se caressent. L'aînée rêve et soupire; la cadette lui fait signe du doigt de ne pas effaroucher les deux oiseaux! Au haut de la maison, à la fenêtre d'un grenier à foin, un jeune paysan qui sourit malignement de l'indiscrétion voluptueuse de l'une, et de la crainte ingénue de l'autre. Passe pour cela; c'est comme ma description, on y entend tout ce qu'on veut et tout ce qui y est, sans rougir. Autour du banc, on a jeté confusément un chaudron, des choux, des panais, une cruche, un tonneau, et d'autres objets champêtres.

101. *Le Lever.*

C'est une jeune femme assise sur le bord d'un lit en baldaquin, et qui vient d'en sortir. Debout, sur un plan un peu plus reculé, une femme de chambre lui présente sa chemise; à ses pieds, et plus sur le devant, une autre femme de chambre se dispose à lui mettre ses mules. Je ne sens pas le sel de cela. Voilà des mules où ces pieds n'entreront jamais: cela est ridicule et vrai.

101. *La Fille querellée par sa mère.*

La scène est dans une cave. La fille et son doux ami en étaient sur un point, sur un point... c'est dire assez que ne le dire point... lorsque la mère est arrivée justement, justement... C'est dire encore ceci bien clairement. La mère est en grande colère; elle a les deux poings sur les côtés. Sa fille debout, ayant derrière elle une belle botte de paille fraîchement foulée, pleure; elle n'a pas eu le temps de rajuster son corset et son fichu; et il y paraît bien. A côté d'elle, sur le milieu de l'escalier de la cave, on voit, par le dos, un gros garçon qui s'esquive. A la position de ses bras et de ses mains, on n'est aucunement en doute sur la partie de son vêtement qu'il relève. Nos amans étaient, du reste, gens avisés. Au bas de l'escalier, il y a sur un tonneau, un pain, des fruits, une serviette, avec une bouteille de vin.

Cela est tout-à-fait libertin; mais on peut aller jusques-là. Je regarde, je souris, et je passe.

101. *La Fille qui reconnaît son enfant à Notre-Dame, parmi les enfans-trouvés; ou la Force du sang.*

L'église. Entre deux piliers, le banc des enfans-trouvés; autour du banc, une foule, la joie, le bruit, la surprise. Dans la foule, derrière la sœur grise, une grande fille qui tient un enfant, et qui le baise.

Beau sujet manqué. Je prétends que cette foule nuit à l'effet, et réduit un événement pathétique à un incident qu'on devine à peine; qu'il n'y a plus ni silence, ni repos; et qu'il ne fallait là qu'un petit nombre de spectateurs. Le dessinateur Cochin répond que plus la scène est nombreuse, plus la force du sang paraît. Le dessinateur Cochin raisonne comme un littérateur, et moi je raisonne comme un peintre. Veut-on faire sortir la force du sang dans toute sa violence, et conserver à la scène son repos, sa solitude et son silence, voici comme il fallait s'y prendre, et comme Greuze s'y serait pris. Je suppose qu'un père et qu'une mère s'en soient allés à Notre-Dame avec leur famille, composée d'une fille aînée, d'une sœur cadette et d'un petit garçon. Ils

arrivent au banc des enfans-trouvés; le père, la mère avec le petit garçon, d'un côté; la fille aînée et sa sœur cadette, de l'autre. L'aînée reconnaît son enfant. A l'instant, emportée par la tendresse maternelle, qui lui fait oublier la présence de son père, homme violent, à qui la faute avait été cachée, elle s'écrie, elle porte ses deux bras vers cet enfant; sa sœur cadette a beau la tirer par son vêtement, elle n'entend rien. Cependant que cette cadette lui dit tout bas: *Ma sœur, vous êtes folle; vous n'y pensez pas; mon père*... la pâleur s'empare du visage de la mère, et le père prend un air terrible et menaçant; il jette sur sa femme des regards pleins de fureur; et le petit garçon, pour qui tout est lettre close, bâille aux corneilles. La sœur grise est dans l'étonnement: le petit nombre de spectateurs, hommes et femmes d'un certain âge, car il ne doit point y en avoir d'autres, marquent, les femmes, de la joie, de la pitié; les hommes, de la surprise. Et voilà ma composition, qui vaut mieux que celle de Baudouin. Mais il faut trouver l'expression de cette fille aînée, et cela n'est pas aisé. J'ai dit qu'il ne devait y avoir autour du banc que des spectateurs d'un certain âge; c'est qu'il est honnête et d'expérience que les autres, jeunes garçons et jeunes filles, ne s'y arrêtent pas. Donc... donc, Cochin ne sait ce qu'il dit. S'il défend son confrère contre la lumière de sa conscience et de son propre goût, à la bonne heure.

Greuze s'est fait peintre, prédicateur des bonnes mœurs; Baudouin, peintre, prédicateur des mauvaises. Greuze, peintre de famille et d'honnêtes gens; Baudouin, peintre de petites maisons et de libertins: mais heureusement il n'a ni dessin, ni génie, ni couleur; et nous avons du génie, du dessin, de la couleur, et nous serons les plus forts. Baudouin me disait le sujet d'un tableau. Il voulait montrer chez une sage-femme une fille qui vient d'accoucher clandestinement, et que la misère forçait d'abandonner son enfant aux Enfans-Trouvés; et que ne placez-vous, lui répondis-je, la scène dans un grenier; et que ne me montrez-vous une honnête femme, que le même motif contraint à la même action? cela sera plus beau, plus touchant et plus honnête. Un grenier prête plus au talent que le taudis d'une sage-femme. Quand il n'en coûte aucun sacrifice à l'art, ne vaut-il pas mieux mettre la vertu que le vice en scène? Votre composition n'inspirera qu'une pitié stérile; la mienne inspirera le même sentiment avec fruit.... Oh! cela est trop sérieux; et puis des modèles de filles, j'en trouverai tant qu'il me plaira... Eh bien! voulez-vous un sujet gai?.... Oui, et même un peu graveleux, si vous pouvez; car, je ne m'en défends pas, j'aime la gravelure, et le public ne la hait pas.... Puisqu'il vous faut

de la gravelure, il y en aura; et vos modèles seront encore rue Fromenteau.... Dites vite, dites vite.... tandis qu'il se frottait les mains d'aise. Imaginez, continuai-je, un fiacre qui s'en va entre onze heures et midi à Saint-Denis. Au milieu de la rue de ce nom, une des soupentes du fiacre casse; et voilà la voiture sur le côté; la portière s'ouvre et il en sort un moine et trois filles. Le moine se met à courir; le caniche du fiacre saute d'à côté de son maître, suit le moine, l'atteint, et saisit des dents sa longue jaquette. Tandis que le moine se démène pour se débarrasser du chien, le fiacre, qui ne veut pas perdre sa course, descend de son siége, et va au moine. Cependant une des filles pressait avec sa main une bosse qu'une de ses compagnes s'était faite au front; et l'autre, à qui l'aventure paraissait comique, toute débraillée, et les mains sur les côtés, s'éclatait de rire: les marchands et les marchandes en riaient aussi sur leurs portes; et les polissons qui s'étaient rassemblés, criaient au moine: *Il a chié au lit! il a chié au lit!*.... Cela est excellent, dit Baudouin.... et même un peu moral. C'est du moins le vice puni. Et qui sait si le moine de ma connaissance, à qui la chose est arrivée, faisant un tour au Salon, ne se reconnaîtra pas, et ne rougira pas? Et n'est-ce rien que d'avoir fait rougir un moine?

La mère qui querelle sa fille est le meilleur des petits tableaux de Baudouin: il est mieux dessiné que les autres, et d'une assez jolie couleur; toujours un peu grisâtre. L'abattement de l'homme étendu sur le sopha de la fille qui remet du rouge, pas mal. Toute la scène du confessionnal voulait être mieux dessinée, demandait plus d'humeur, plus de force. Cela est sans effet; et, par-dessus le marché, la besogne de la patience, du temps, du tiers et du quart, augmentée, revue et corrigée par le beau-père.

Il y a aussi des *miniatures* et des *portraits*, de jolis portraits, et assez joliment peints; un *Silène porté par des Satyres:* durs, secs, rougeâtres, et les Satyres et le Silène. Tout cela n'est pas absolument sans mérite; mais il y manque.... Comment dirais-je ce qu'il y manque? Cela est difficile à dire, et très-essentiel à avoir; et malheureusement cela ne vient pas comme des champignons.... Mais pourquoi est-ce que je suis si embarrassé? Jamais les femmes ne devineront. Il y eut une fois un professeur de l'université qui tomba amoureux de la nièce d'un chanoine, en lui apprenant le latin. Il fit un enfant à son élève. Le chanoine s'en vengea cruellement. Est-ce que Baudouin aurait montré le latin, aimé et fait un enfant à la nièce d'un chanoine? Et que Dieu, mon ami, vous ait en sa sainte garde; et si ce n'est pas sa volonté de vous garantir des nièces de chanoine, qu'il vous garantisse du moins des oncles.

ROLAND DE LAPORTE.

On a dit, mon ami, que celui qui ne riait pas aux comédies de Regnard, n'avait pas le droit de rire aux comédies de Molière. Eh bien! dites à ceux qui passent devant Roland de La Porte sans s'arrêter, qu'ils n'ont pas le droit de regarder Chardin. Ce n'est pourtant ni la touche, ni la vigueur, ni la vérité, ni l'harmonie de Chardin; c'est tout contre, c'est-à-dire à mille lieues et à mille ans. C'est cette petite distance imperceptible, qu'on sent et qu'on ne franchit point. Travaillez, étudiez, soignez, effacez, recommencez, peines perdues. La nature a dit: Tu iras là, jusques-là, et pas plus loin que là. Il est plus aisé de passer du pont Notre-Dame à Roland de La Porte, que de Roland de La Porte à Chardin.

102. *Médaillon du roi.*

C'est l'imitation d'un vieux plâtre, avec tous les accidens de la vétusté: il est écorné, troué, il y a la poussière, la crasse, la saleté; c'est le vrai, *mà un pocco freddo;* et puis ce genre est si facile, qu'il n'y a plus que le peuple qui l'admire.

103. *Un morceau de genre.*

Sur une table de bois, un mouchoir Masulipatan, un pot à l'eau de faïence, un verre d'eau, une tabatière de carton, une brochure sur un livre.... Pauvre victime de Chardin! Comparez seulement le Masulipatan de Chardin avec celui-ci; comme il vous paraîtra dur, sec et empesé!

103. *Un autre morceau de genre.*

Un grand évier coupe horizontalement la toile en deux; et en allant de la droite à la gauche, on y voit des champignons autour d'un pot de terre où trempe une branche de laurier-thym, une botte d'asperges, des œufs frais sur un tablier de cuisine, dont une portion retombe au devant de l'évier, et dont le reste, sur le fond et dans l'ombre, passe derrière la bôtte d'asperges; un chaudron de cuivre incliné et vu par le dedans, une poivrière de fer-blanc, un égrugeoir de bois avec son pilon.... Autre victime de Chardin. Mais M. Roland de La Porte, consolez-vous; que que le diable m'emporte, si autre que vous et Chardin s'en doutent; et songez que celui qui chez les anciens aurait su produire cette illusion-là, n'en déplaise aux mânes de Caylus et aux oreilles vivantes de Webb, aurait été chanté, apothéosé par les poëtes, et aurait une statue au Céramique, ou dans un recoin du Prytanée.

104. *Deux portraits.*

Je les ai vus. M. Roland, prêtez l'oreille à vos deux portraits;

et vous les entendrez, malgré l'air faible et éteint qu'ils ont, vous dire d'une voix claire et forte : Retourne à la chose inanimée. Ils sont de bon conseil ; ils disent comme s'ils étaient vivans.

104. *Autre tableau de genre.*

Je pourrais vous en faire grâce ; mais ces morceaux circulent ; des fripons de brocanteurs les baptisent, et font des dupes. Toujours en allant de droite à gauche, c'est mon allure. Sur une table d'un marbre bleuâtre et brisée, des raisins, de petits morceaux de sucre, une tasse avec sa soucoupe de terre blanche ; sur le fond, une jatte pleine de pêches, une bouteille de ratafia ; autour, quelques prunes, une carafe d'eau, des mies de pain, des poires, des pêches, des prunes, une boîte à café de fer-blanc. Ces différens objets ne vont point ensemble ; et c'est une faute que Chardin ne commet pas. Celui, mon ami, qui sait faire de la chair, excelle dans tous ces sujets ; et celui qui excelle dans ces sujets, ne sait pas pour cela faire de la chair. Les couleurs de la rose des jardins sont belles ; mais la vie n'y est pas, comme sous les roses du visage d'une jeune fille. Les premières sont tout ce qu'on peut comparer de mieux à celles-ci ; mais c'est elles qu'on flatte.

DESCAMP.

Encore à celui-ci, la petite politesse que vous savez.

Vous peignez gris, M. Descamp ; vous peignez lourd et sans vérité. Cet enfant qui tient un oiseau est roide. L'oiseau n'est ni vivant ni mort. C'est un de ces morceaux de bois peint qui ont un sifflet à la queue. Et cette grosse, courte et maussade Cauchoise, que dit-elle ? à qui en veut-elle ? Entre deux de ces enfans qui se tracassent, c'est moi qu'elle regarde. Celui qui pleure, si c'est du poids de l'énorme tête que vous lui avez faite, il a raison. On dit que vous vous mêlez de littérature ; Dieu veuille que vous soyez meilleur en belles-lettres qu'en peinture. Si vous avez la manie d'écrire, écrivez en prose, en vers, comme il vous plaira ; mais ne peignez pas : ou si par délassement vous passez d'une muse à l'autre, mettez les productions de celle-ci dans votre cabinet ; vos amis, après dîner, la serviette sur le bras et le cure-dent à la main, diront : Mais cela n'est pas mal. Jeune homme qui dessinez, élèves qui modelez, petite fille qui donnes à manger à ton oiseau, allez tous au cabinet de M. Descamp, votre père ; et n'en sortez pas.

BELLENGÉ.

106. *Un tableau de fleurs.* 107. *Plusieurs tableaux de fruits.*

Au Pont Notre-Dame, chez Tremblin, sans rémission. Le

tableau de fleurs est pourtant son morceau de réception. On prétend qu'il y a quelque chose. Mais la couleur en est-elle fraîche, séduisante ? Non. Le velours des fleurs y est-il ? Non. Qu'est-ce qu'il y a donc?

PAROCEL.

108. *Céphale qui se réconcilie avec Procris, et Procris tuée par Céphale.*

Avez-vous vu quelquefois dans des auberges des copies de grands-maîtres? eh bien ! c'est cela. Mais gardez-m'en le secret. C'est un père de famille qui n'a que la palette pour nourrir une femme et cinq ou six enfans: En regardant ce Céphale tuer sa Procris en plein Salon, je lui disais : Tu fais bien pis que tu ne crois.... Ce Parocel est mon voisin. C'est un bon homme, qui a même, à ce qu'on dit, quelque goût pour la décoration. Il me voit; il m'aborde. Voilà mes tableaux, me dit-il. Eh bien! qu'en pensez-vous ?... Mais, mais, j'aime votre Procris; elle a de beaux gros tétons.... Eh oui! cela séduit; cela séduit.... Tirez-vous-en mieux si vous pouvez.

GREUZE.

Je suis peut-être un peu long ; mais si vous saviez comme je m'amuse en vous ennuyant : c'est comme tous les autres ennuyeux du monde. Et puis voilà pourtant cent dix tableaux de décrits, et trente-un peintres jugés.

Voici votre peintre et le mien, le premier qui se soit avisé, parmi nous, de donner des mœurs à l'art, et d'enchaîner des événemens d'après lesquels il serait facile de faire un roman. Il est un peu vain, notre peintre : mais sa vanité est celle d'un enfant; c'est l'ivresse du talent. Otez-lui cette naïveté qui lui fait dire de son propre ouvrage : *Voyez-moi cela ! C'est cela qui est beau !* vous lui ôterez la verve, vous éteindrez le feu, et le génie s'éclipsera. Je crains bien, lorsqu'il deviendra modeste, qu'il n'ait raison de l'être. Nos qualités, certaines du moins, tiennent de près à nos défauts. La plupart des honnêtes femmes ont de l'humeur; les grands artistes ont un petit coup de hache à la tête. Presque toutes les femmes galantes sont généreuses ; les dévotes, les bonnes mêmes, ne sont pas ennemies de la médisance. Il est difficile à un maître qui sent qu'il fait le bien, de n'être pas un peu despote. Je hais toutes ces petites bassesses, qui ne montrent qu'une âme abjecte; mais je ne hais pas les grands crimes : premièrement, parce qu'on en fait de beaux tableaux et de belles tragédies ; et puis, c'est que les grandes et sublimes actions et les grands crimes portent le même caractère

d'énergie. Si un homme n'était pas capable d'incendier une ville, un autre homme ne serait pas capable de se précipiter dans un gouffre pour la sauver. Si l'âme de César n'eût pas été possible, celle de Caton ne l'aurait pas été davantage. L'homme est né citoyen tantôt du Ténare, tantôt des Cieux; c'est Castor et Pollux; un héros, un scélérat; Marc-Aurèle, Borgia : *diversis studiis ovo prognatus eodem.*

Nous avons trois peintres habiles, féconds et studieux observateurs de la nature, ne commençant, ne finissant rien, sans avoir appelé plusieurs fois le modèle. C'est La Grénée, Greuze et Vernet. Le second porte son talent partout, dans les cohues populaires, dans les églises, aux marchés, aux promenades, dans les maisons, dans les rues : sans cesse il va recueillant des actions, des passions, des caractères, des expressions. Chardin et lui parlent fort bien de leur talent; Chardin, avec jugement et de sang-froid; Greuze, avec chaleur et enthousiasme. La Tour, en petit comité, est aussi fort bon à entendre.

Il y a un grand nombre de morceaux de Greuze; quelques médiocres, plusieurs bons, beaucoup d'excellens : parcourons-le.

110. *La jeune Fille qui pleure son oiseau mort.*

La jolie élégie! le joli poëme! la belle Idylle que Gessner en ferait! C'est la vignette d'un morceau de ce poète. Tableau délicieux! le plus agréable et peut-être le plus intéressant du Salon. Elle est de face; sa tête est appuyée sur sa main gauche : l'oiseau mort est posé sur le bord supérieur de la cage, la tête pendante, les ailes traînantes, les pattes en l'air. Comme elle est naturellement placée! que sa tête est belle! qu'elle est élégamment coiffée! que son visage a d'expression! Sa douleur est profonde; elle est à son malheur, elle y est toute entière. Le joli catafalque, que cette cage! que cette guirlande de verdure qui serpente autour a de grâces! O la belle main! la belle main! le beau bras! Voyez la vérité des détails de ces doigts; et ces fossettes, et cette mollesse, et cette teinte de rougeur dont la pression de la tête a coloré le bout de ces doigts délicats, et le charme de tout cela. On s'approcherait de cette main pour la baiser, si on ne respectait cette enfant et sa douleur. Tout enchante en elle, jusqu'à son ajustement. Ce mouchoir de cou est jeté d'une manière! il est d'une souplesse et d'une légèreté! Quand on aperçoit ce morceau on dit : *délicieux!* Si l'on s'y arrête, ou qu'on y revienne, on s'écrie : *délicieux! délicieux!* Bientôt on se surprend conversant avec cette enfant, et la consolant. Cela est si vrai, que voici ce que je me souviens de lui avoir dit à différentes reprises.

Mais, petite, votre douleur est bien profonde, bien réfléchie!

Que signifie cet air rêveur et mélancolique? Quoi! pour un oiseau! vous ne pleurez pas. Vous êtes affligée; et la pensée accompagne votre affliction. Çà, petite, ouvrez-moi votre cœur: parlez-moi vrai; est-ce bien la mort de cet oiseau qui vous retire si fortement et si tristement en vous-même?... Vous baissez les yeux; vous ne me répondez pas. Vos pleurs sont prêts à couler. Je ne suis pas père; je ne suis ni indiscret, ni sévère.... Eh bien! je le conçois; il vous aimait, il vous le jurait, et le jurait depuis long-temps. Il souffrait tant: le moyen de voir souffrir ce qu'on aime?..... Et laissez-moi continuer; pourquoi me fermer la bouche de votre main? Ce matin-là, par malheur votre mère était absente. Il vint; vous étiez seule: il était si beau, si passionné, si tendre, si charmant! il avait tant d'amour dans les yeux! tant de vérité dans les expressions! il disait de ces mots qui vont si droit à l'âme! et en les disant il était à vos genoux: *cela se conçoit encore.* Il tenait une de vos mains; de temps en temps vous y sentiez la chaleur de quelques larmes qui tombaient de ses yeux, et qui coulaient le long de vos bras. Votre mère ne revenait toujours point. Ce n'est pas votre faute; c'est la faute de votre mère.... Mais voilà-t-il pas que vous pleurez... Mais ce que je vous en dis n'est pas pour vous faire pleurer. Et pourquoi pleurer? il vous a promis; il ne manquera à rien de ce qu'il vous a promis. Quand on a été assez heureux pour rencontrer un enfant charmant comme vous, pour s'y attacher, pour lui plaire; c'est pour toute la vie.... Et mon oiseau?... Vous souriez. (Ah! mon ami, qu'elle était belle! ah! si vous l'aviez vu sourire et pleurer!) Je continuai. Eh bien! votre oiseau! Quand on s'oublie soi-même se souvient-on de son oiseau? Lorsque l'heure du retour de votre mère approcha, celui que vous aimez s'en alla. Qu'il était heureux, content, transporté! qu'il eut de peine de s'arracher d'auprès de vous!... Comme vous me regardez! Je sais tout cela. Combien il se leva et se rassit de fois! combien il vous dit, redit adieu sans s'en aller! combien de fois il sortit et rentra! Je viens de le voir chez son père: il est d'une gaieté charmante, d'une gaieté qu'ils partagent tous, sans pouvoir s'en défendre... Et ma mère?... Votre mère? à peine fut-il parti, qu'elle rentra: elle vous trouva rêveuse, comme vous l'étiez tout à l'heure. On l'est toujours comme cela. Votre mère vous parlait, et vous n'entendiez pas ce qu'elle vous disait; elle vous commandait une chose, et vous en faisiez une autre. Quelques pleurs se présentaient au bord de vos paupières; ou vous les reteniez, ou vous détourniez la tête pour les essuyer furtivement. Vos distractions continues impatientèrent votre mère; elle vous gronda; et ce vous fut une oc-

casion de pleurer sans contrainte et de soulager votre cœur... Continuerai-je? je crains que ce que je vais dire ne renouvelle votre peine. Vous le voulez?... Eh bien! votre bonne mère se reprocha de vous avoir contristée; elle s'approcha de vous, elle vous prit les mains, elle vous baisa le front et les joues, et vous en pleurâtes bien davantage. Votre tête se pencha sur elle; et votre visage, que la rougeur commençait à colorer, tenez, tout comme le voilà qui se colore, alla se cacher dans son sein. Combien cette mère vous dit de choses douces! et combien ces choses douces vous faisaient de mal! Cependant votre serin avait beau chanter, vous avertir, vous appeler, battre des ailes, se plaindre de votre oubli; vous ne le voyiez point, vous ne l'entendiez point; vous étiez à d'autres pensées. Son eau ni la graine, ne furent point renouvelées; et ce matin, l'oiseau n'était plus.... Vous me regardez encore; est-ce qu'il me reste encore quelque chose à dire? Ah! j'entends; cet oiseau, c'est lui qui vous l'avait donné: eh bien! il en retrouvera un autre aussi beau... Ce n'est pas tout encore: vos yeux se fixent sur moi, et s'affligent; qu'y a-t-il donc encore? Parlez; je ne saurais vous deviner.... Et si la mort de cet oiseau n'était que le présage! que ferais-je? que deviendrais-je? S'il était ingrat... Quelle folie! Ne craignez rien: cela ne sera pas, cela ne se peut... Mais, mon ami, ne riez-vous pas, vous, d'entendre un grave personnage s'amuser à consoler un enfant en peinture de la perte de son oiseau, de la perte de tout ce qu'il vous plaira? Mais aussi voyez donc qu'elle est belle! qu'elle est intéressante! je n'aime point à affliger; malgré cela, il ne me déplairait pas trop d'être la cause de sa peine.

Le sujet de ce petit poëme est si fin, que beaucoup de personnes ne l'ont pas entendu; ils ont cru que cette jeune fille ne pleurait que son serin. Greuze a déjà peint une fois le même sujet; il a placé devant une glace fêlée une grande fille en satin blanc, pénétrée d'une profonde mélancolie. Ne pensez-vous pas qu'il y aurait autant de bêtise à attribuer les pleurs de la jeune fille de ce Salon à la perte d'un oiseau, que la mélancolie de la jeune fille du Salon précédent à son miroir cassé? Cette enfant pleure autre chose, vous dis-je. D'abord, vous l'avez entendue, elle en convient; et son affliction réfléchie le dit de reste. Cette douleur! à son âge! et pour un oiseau!... Mais quel âge a-t-elle donc? Que vous répondrai-je; et quelle question m'avez-vous faite? Sa tête est de quinze à seize ans, et son bras et sa main, de dix-huit à dix-neuf. C'est un défaut de cette composition, qui devient d'autant plus sensible, que la tête étant appuyée contre la main, une des parties donne tout contre la mesure de

l'autre. Placez la main autrement; et l'on ne s'apercevra plus qu'elle est un peu trop forte et trop caractérisée. C'est, mon ami, que la tête a été prise d'après un modèle, et la main d'après un autre. Du reste, elle est très-vraie, cette main, très-belle, très-parfaitement coloriée et dessinée. Si vous voulez passer à ce morceau cette tache légère, avec un ton de couleur un peu violâtre, c'est une chose très-belle. La tête est bien éclairée, de la couleur la plus agréable qu'on puisse donner à une blonde: peut-être demanderait-on qu'elle fît un peu plus le rond de bosse. Le mouchoir rayé est large, léger, du plus beau transparent; le tout fortement touché, sans nuire aux finesses de détail. Ce peintre peut avoir fait aussi bien, mais pas mieux. Ce morceau est ovale; il a deux pieds de haut.

Lorsque le Salon fut tapissé, on en fit les premiers honneurs à M. de Marigny. Poisson-Mécène s'y rendit avec le cortège des artistes favoris qu'il admet à sa table; les autres s'y trouvèrent: il alla, il regarda, il approuva, il dédaigna. *La Pleureuse* de Greuze l'arrêta et le surprit. Cela est beau, dit-il à l'artiste, qui lui répondit: Monsieur, je le sais; on me loue de reste, mais je manque d'ouvrage. C'est, lui répondit Vernet, que vous avez une nuée d'ennemis, et parmi ces ennemis, un quidam qui a l'air de vous aimer à la folie, et qui vous perdra. Et qui est ce quidam, lui demanda Greuze? C'est vous, lui répondit Vernet (1).

111. *L'Enfant gâté.*

Tableau de deux pieds six pouces de haut, sur deux pieds de large.

C'est une mère placée à côté d'une table, et qui regarde avec complaisance son fils qui donne sa soupe à un chien. L'enfant présente sa soupe au chien avec sa cuiller. Voilà le fond du sujet. Il y a des accessoires; comme, à droite, une cruche, une terrine de terre où trempe du linge; au-dessus, une espèce d'armoire; à côté de l'armoire, une glane d'ognons suspendue; plus haut, une cage attachée au côté de l'armoire, et deux ou trois perches appuyées contre le mur. De la gauche à la droite, depuis l'armoire, règne une sorte de buffet sur lequel l'artiste a placé un pot de terre, un verre à moitié plein de vin, un linge

(1) Diderot arrange ici à sa manière cette petite scène entre Greuze et Vernet; elle est mieux, sans doute, comme il la présente; et la circonstance où il place la leçon, rend celle-ci plus ferme et plus directe; mais le fait ne s'est pas passé en nature, tel qu'il le rapporte dans son drame.

...... Pictoribus atque poetis
Quid libet audendi semper fuit æqua potestas.

N.

qui pend ; et derrière l'enfant, une chaise de paille, avec une terrine. Tout cela signifie que c'est sa petite blanchisseuse d'il y a quatre ans qui s'est mariée, et dont il se propose de suivre l'histoire.

Le sujet de ce tableau n'est pas clair. L'idéal n'en est pas assez caractéristique; c'est, ou l'enfant, ou le chien gâté. Il pétille de petites lumières qui papillotent de tous côtés, et qui blessent les yeux. La tête de la mère est charmante de couleur ; mais sa coiffure ne tient pas à sa tête, et l'empêche de faire le rond de bosse. Ses vêtemens sont lourds, surtout le linge. La tête de l'enfant est de toute beauté, j'entends de beauté de peintre ; c'est un bel enfant de peintre, mais non pas comme une mère le voudrait. Cette tête est de la plus grande finesse de touche ; les cheveux bien plus légers qu'il n'a coutume de les faire ; c'est ce chien-là qui est un vrai chien ! La mère a la gorge opaque, sans transparence, et même un peu rouge. Il y a aussi trop d'accessoires, trop d'ouvrage. La composition en est alourdie, confuse. La mère, l'enfant, le chien et quelques ustensiles, auraient produit plus d'effet. Il y aurait eu du repos qui n'y est pas.

112. *Une Tête de fille.*

Oui, de fille placée au coin de la rue, le nez en l'air, et lisant l'affiche en attendant le chaland. Elle est de profil. C'est ce qu'on peut appeler un morceau de la plus grande vigueur de couleur. On la croirait modelée, tant les plans en sont bien annoncés. Elle tue cinquante tableaux autour d'elle. Voilà une petite catin bien méchante. Voyez comme M. l'introducteur des ambassadeurs, qui est à côté d'elle, en est devenu blême, froid, aplati et blafard ; le coup qu'elle porte de loin à Roslin et à toute sa triste famille ! Je n'ai jamais vu un pareil dégât.

113. *Une petite Fille qui tient un petit capucin de bois.*

Quelle vérité ! quelle variété de tons ! Et ces plaques de rouge, qui est-ce qui ne les a pas vues sur le visage des enfans, lorsqu'ils ont froid, ou qu'ils souffrent des dents? Et ces yeux larmoyans, et ces menottes engourdies et gelées, et ces couettes de cheveux blonds, éparses sur le front, tout ébouriffées ; c'est à les remettre sous le bonnet, tant elles sont légères et vraies. Bonne grosse étoffe de marmotte, avec les plis qu'elle affecte. Fichu de bonne grosse toile sur le cou, et arrangé comme on sait ; petit capucin bien roide, bien de bois, bien roidement drapé. M. Drouais, approchez. Voyez-vous cet enfant, c'est de la chair ; ce capucin, c'est du plâtre. Pour la vérité et la vigueur du coloris, petit Rubens.

114. *Tête en pastel.*

C'est encore une assez belle chose. Il y a tout plein de vérité de chair, et un moëlleux infini. Elle est bien par plans, et grassement faite ; cependant un peu grise ; les coins de la bouche qui baissent, lui donnent un air de douleur mêlé de plaisir. Je ne sais, mon ami, si je ne brouille pas ici deux tableaux. J'ai beau me frotter le front, peindre et repeindre dans l'espace, ramener l'imagination au Salon ; peine inutile. Il faut que cela reste, comme le voilà.

114. *Portrait de madame Greuze.*

Voici, mon ami, de quoi montrer combien il reste d'équivoque dans le meilleur tableau. Vous voyez bien cette belle poissarde, avec son gros embonpoint, qui a la tête renversée en arrière, dont la couleur blême, le linge de tête étalé en désordre, l'expression mêlée de peine et de plaisir, montrent un paroxisme plus doux à éprouver qu'honnête à peindre ? Eh bien ! c'est l'esquisse, l'étude de la mère bien-aimée. Comment se fait-il qu'ici un caractère soit décent, et que là il cesse de l'être ? Les accessoires, les circonstances nous sont-elles nécessaires pour prononcer juste ces physionomies ? Sans ce secours, restent-elles indécises ? Il faut bien qu'il en soit quelque chose. Cette bouche entr'ouverte, ces yeux nageans, cette attitude renversée, ce cou gonflé, ce mélange voluptueux de peine et de plaisir, font baisser les yeux et rougir toutes les honnêtes femmes dans cet endroit. Tout à côté, c'est la même attitude, les mêmes yeux, le même cou, le même mélange de passions ; et aucune d'elles ne s'en aperçoit. Au reste, si les femmes passent vite devant ce morceau, les hommes s'y arrêtent long-temps ; j'entends ceux qui s'y connaissent ; et ceux qui, sous prétexte de s'y connaître, viennent jouir d'un spectacle de volupté forte ; et ceux qui, comme moi, réunissent les deux motifs. Il y a au front, et du front sur les joues, et des joues vers la gorge, des passages de tons incroyables ; cela vous apprend à voir la nature, et vous la rappelle. Il faut voir les détails de ce cou gonflé, et n'en pas parler. Cela est tout-à-fait beau, vrai et savant. Jamais vous n'avez vu la présence de deux expressions contraires aussi nettement caractérisées. Ce tour de force, Rubens ne l'a pas mieux fait à la galerie du Luxembourg, où le peintre a montré sur le visage de la reine et le plaisir d'avoir mis au monde un fils, et les traces du douloureux état qui a précédé.

116. *Portrait de M. Watelet.*

Il est terne ; il a l'air d'être embu ; il est maussade.

C'est l'homme, retournez la toile.

117. *Autre portrait de madame Greuze.*

Ce peintre est certainement amoureux de sa femme ; et il n'a pas tort. Je l'ai bien aimée, moi, quand j'étais jeune, et qu'elle s'appelait mademoiselle Babuti. Elle occupait une petite boutique de libraire sur le quai des Augustins ; poupine, blanche et droite comme le lys, vermeille comme la rose. J'entrais avec cet air vif, ardent et fou que j'avais ; et je lui disais : Mademoiselle, les contes de La Fontaine, un Pétrone, s'il vous plaît.... Monsieur, les voilà. Ne vous faut-il point d'autres livres?... Pardonnez-moi, Mademoiselle. Mais.... Dites toujours.... La Religieuse en chemise.... Fi donc, monsieur ; est-ce qu'on a, est-ce qu'on lit ces vilenies-là?... Ah ! ah ! ce sont des vilenies, Mademoiselle, moi, je n'en savais rien.... Et puis un autre jour, quand je repassais, elle souriait, et moi aussi.

Il y avait au Salon dernier, un *portrait de madame Greuze enceinte ;* l'intérêt de son état arrêtait ; la belle couleur et la vérité des détails vous faisaient ensuite tomber les bras. Celui-ci n'est pas aussi beau. Cependant l'ensemble en est gracieux. Il est bien posé ; l'attitude en est de volupté. Ses deux mains montrent des finesses de ton qui enchantent. La gauche seulement n'est pas ensemble ; elle a même un doigt cassé. Cela fait peine. Le chien que la belle main caresse, est un épagneul à longs poils noirs, le museau et les pattes tachetés de feu. Il a les yeux pleins de vie. Si vous le regardez quelque temps, vous l'entendrez aboyer. La blonde qui coiffe la tête, est à faire demander l'ouvrier. J'en dis autant du reste du vêtement. La tête a donné bien de la peine au peintre et au modèle ; on le voit ; et c'est déjà un défaut. Les passages du front sont trop jaunes. On sait bien qu'il reste aux femmes qui ont eu des enfans de ces taches-là ; mais si l'on pousse l'imitation de la nature jusqu'à vouloir les rendre, il faut les affaiblir ; c'est là le cas d'embellir un peu, puisqu'on le peut sans que la ressemblance en souffre. Mais comme ces accidens du visage donnent lieu à l'artiste, par leurs difficultés, de déployer son talent, il est rare qu'il s'y refuse. Ces passages ont encore un œil rougeâtre, qui est vrai, mais déplaisant. Ses lèvres sont plates. Cet air pincé de la bouche lui donne un petit air sucré. Cela est tout-à-fait maniéré. Si ce maniéré est dans la personne, tant pis pour la personne, le peintre et le tableau. Cette femme agace-t-elle malignement son épagneul contre quelqu'un? L'air malin et sucré sera moins faux, mais sera toujours choquant. Au reste, le tour de la bouche, les yeux, tous les autres détails sont à ravir ; des finesses de couleurs sans fin ; le cou soutient la tête à merveille. Il est beau de dessin et de cou-

leur, et va, comme il doit, s'attacher aux épaules. Mais pour cette gorge, je ne saurais la regarder; et si, même à cinquante ans, je ne hais pas les gorges. Le peintre a penché sa figure en devant; et par cette attitude, il semble dire au spectateur: Voyez la gorge de ma femme. Je la vois, M. Greuze. Eh bien! votre femme a la gorge molle et jaune. Si elle ressemble, tant pis encore pour vous, pour elle et pour le tableau. Un jour M. de la Martelière descendait de son appartement; il rencontra sur l'escalier un grand garçon qui montait à l'appartement de madame. Madame de la Martelière avait la plus belle tête du monde; et M. de la Martelière, regardant monter le jeune galant chez sa femme, disait entre ses dents: Oui, oui; mais je l'attends à la cuisse. Madame Greuze a la tête aussi fort belle; et rien n'empêchera M. Greuze de dire aussi quelque jour entre ses dents: Oui, oui; mais je l'attends à la gorge. Cela n'arrivera pas; car sa femme est sage. La couleur jaune et la mollesse de cette *gorge* sont de madame; mais le défaut de transparence et le *mat* sont de monsieur.

118. *Portrait du graveur Wille.*

Très-beau portrait. C'est l'air brusque et dur de Wille; c'est sa roide encolure; c'est son œil petit, ardent, effaré; ce sont ses joues couperosées. Comme cela est coiffé! que le dessin est beau! que la touche est fière! quelles vérités et variétés de tons! et le velours, et le jabot, et les manchettes d'une exécution! J'aurais plaisir à voir ce portrait à côté d'un Rubens, d'un Rembrant ou d'un Vandick. J'aurais plaisir à sentir ce qu'il y aurait à perdre ou à gagner pour notre peintre. Quand on a vu ce Wille, on tourne le dos aux portaits des autres, et même à ceux de Greuze.

123. *La Mère bien-aimée.* Esquisse.

Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas. C'est le moment de chaleur de l'artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout; c'est l'âme du peintre, qui se répand librement sur la toile. La plume du poëte, le crayon du dessinateur habile, ont l'air de courir et de se jouer. La pensée rapide caractérise d'un trait. Or, plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise. Il faut entendre dans la musique vocale ce qu'elle exprime. Je fais dire à une symphonie bien faite, presque ce qu'il me plaît; et comme je sais mieux que personne la manière de m'affecter, par l'expérience que j'ai de mon propre cœur, il est rare que l'expression que je donne aux sons, analogue à ma situation actuelle, sérieuse, tendre ou gaie, ne me touche plus qu'une autre

qui serait moins à mon choix. Il en est à peu près de même de l'esquisse et du tableau. Je vois dans le tableau une chose prononcée : combien dans l'esquisse y supposai-je de choses qui y sont à peine annoncées !

La composition de la *Mère bien-aimée* est si naturelle, si simple, qu'elle fait croire à ceux qui réfléchissent peu, qu'ils l'auraient imaginée, et qu'elle n'exigeait pas un grand effort d'esprit. Je me contente de dire à ces gens là : Oui, je pense bien que vous auriez répandu autour de cette mère tous ses enfans, et que vous les auriez occupés à la caresser : mais vous auriez fait pleurer celui-ci du chagrin de n'être pas distingué des autres ; et vous auriez introduit dans ce moment cet homme si gai, si content d'être l'époux de cette femme, et si vain d'être le père de tant d'enfans. Vous lui auriez fait dire : C'est moi qui ai fait tout cela ! Et cette grand'mère, vous auriez songé à l'amener là ; vous en êtes bien sûr !

Etablissons le local. La scène se passe à la campagne. On voit dans une salle basse, en allant de la droite à la gauche, un lit ; au-devant du lit, un chat sur un tabouret ; puis la mère bien-aimée renversée sur sa chaise longue, et tous ses enfans répandus sur elle. Il y en a six au moins : le plus petit est entre ses bras ; un second est pendu d'un côté ; un troisième est pendu de l'autre ; un quatrième, grimpé au dossier de la chaise, lui baise le front ; un cinquième lui mange les joues ; un sixième, debout, a la tête penchée sur son giron, et n'est pas content de son rôle. La mère de ces enfans a la joie et la tendresse peintes sur son visage, avec un peu de ce mal-aise inséparable du mouvement et du poids de tant d'enfans qui l'accablent, et dont les caresses violentes ne tarderaient pas à l'excéder si elles duraient. C'est cette sensation qui touche à la peine, fondue avec la tendresse et la joie, avec cette position renversée et de lassitude, et cette bouche entr'ouverte, qui donnent à cette tête, séparée du reste de la composition, un caractère si singulier. Sur le devant du tableau, autour de ce groupe charmant, à terre, un corps d'enfant, avec un petit chariot. Sur le fond du salon, le dos tourné à une cheminée couverte d'une glace, la grand'mère assise dans un fauteuil, et bien grand'mèrisée de tête et d'ajustemens, éclatant de rire de la scène qui se passe. Plus sur la gauche et sur le devant, un chien qui aboye de joie, et se fait de fête. Tout-à-fait vers la gauche, presque à autant de distance de la grand'mère qu'il y en a de la grand'mère à la mère bien-aimée, le mari qui revient de la chasse ; il se joint à la scène, en étendant ses bras, se renversant le corps un peu en arrière, et en riant. C'est un jeune et gros garçon, qui se porte bien, et

au travers de la satisfaction duquel on discerne la vanité d'avoir produit toute cette jolie marmaille. A côté du père, son chien; derrière lui, tout-à-fait à l'extrémité de la toile, à gauche, un panier à sécher du linge; puis, sur le pas de la porte, un bout de servante qui s'en va.

Cela est excellent, et pour le talent, et pour les mœurs. Cela prêche la population, et peint très-pathétiquement le bonheur et le prix inestimables de la paix domestique. Cela dit à tout homme qui a de l'âme et du sens : « Entretiens ta famille dans » l'aisance; fais des enfans à ta femme; fais-lui-en tant que tu » pourras; n'en fais qu'à elle; et sois sûr d'être bien chez toi. »

119. *Le Fils ingrat.* Autre esquisse.

Je ne sais comment je me tirerai de celle-ci; encore moins de la suivante. Mon ami, ce Greuze va vous ruiner.

Imaginez une chambre où le jour n'entre guère que par la porte, quand elle est ouverte; ou que par une ouverture carrée pratiquée au-dessus de la porte, quand elle est fermée. Tournez les yeux autour de cette chambre triste; et vous n'y verrez qu'indigence. Il y a pourtant sur la droite, dans un coin, un lit qui ne paraît pas trop mauvais; il est couvert avec soin. Sur le devant, du même côté, un grand confessionnal de cuir noir, où l'on peut être commodément assis : asséyez-y le père du fils ingrat. Attenant à la porte, placez un bas d'armoire, et tout près du vieillard caduc, une petite table sur laquelle on vient de servir un potage.

Malgré le secours dont le fils aîné de la maison peut être à son vieux père, à sa mère et à ses frères, il s'est enrôlé; mais il ne s'en ira point, sans avoir mis à contribution ces malheureux. Il vient avec un vieux soldat; il a fait sa demande. Son père en est indigné; il n'épargne pas les mots durs à cet enfant dénaturé, qui ne connaît plus ni père, ni mère, ni devoirs, et qui lui rend injures pour reproches. On le voit au centre du tableau; il a l'air violent, insolent et fougueux; il a le bras droit élevé du côté de son père, au-dessus de la tête d'une de ses sœurs; il se dresse sur ses pieds; il menace de la main; il a le chapeau sur la tête; et son geste et son visage sont également insolens. Le bon vieillard, qui a aimé ses enfans, mais qui n'a jamais souffert qu'aucun d'eux lui manquât, fait effort pour se lever; mais une de ses filles, à genoux devant lui, le retient par les basques de son habit. Le jeune libertin est entouré de l'aînée de ses sœurs, de sa mère et d'un de ses petits frères. Sa mère le tient embrassé par le corps; le brutal cherche à s'en débarrasser, et la repousse du pied. Cette mère a l'air accablé, désolé; la sœur aînée

s'est aussi interposée entre son frère et son père : la mère et la sœur semblent, par leur attitude, chercher à les cacher l'un à l'autre. Celle-ci a saisi son frère par son habit, et lui dit, par la manière dont elle le tire : « Malheureux, que fais-tu? Tu repousses » ta mère, tu menaces ton père; mets-toi à genoux et demande » pardon. » Cependant le petit frère pleure, porte une main à ses yeux, et, pendu au bras droit de son grand frère, il s'efforce à l'entraîner hors de la maison. Derrière le fauteuil du vieillard, le plus jeune de tous a l'air intimidé et stupéfait. A l'autre extrémité de la scène, vers la porte, le vieux soldat qui a enrôlé et accompagné le fils ingrat chez ses parens, s'en va, le dos tourné à ce qui se passe, son sabre sous le bras, et la tête baissée. J'oubliais qu'au milieu de ce tumulte, un chien placé sur le devant l'augmentait encore par ses aboiemens.

Tout est entendu, ordonné, caractérisé, clair dans cette esquisse, et la douleur et même la faiblesse de la mère pour un enfant qu'elle a gâté, et la violence du vieillard, et les actions diverses des sœurs et des petits enfans, et l'insolence de l'ingrat, et la pudeur du vieux soldat qui ne peut s'empêcher de lever les épaules de ce qui se passe; et ce chien qui aboie, est un de ces accessoires que Greuze sait imaginer par un goût tout particulier.

Cette esquisse, très-belle, n'approche pourtant pas, à mon gré, de celle qui suit.

120. *Le mauvais Fils puni.*

Il a fait la campagne. Il revient; et dans quel moment? au moment où son père vient d'expirer. Tout a bien changé dans la maison. C'était la demeure de l'indigence. C'est celle de la douleur et de la misère. Le lit est mauvais et sans matelas. Le vieillard mort est étendu sur ce lit. Une lumière qui tombe d'une fenêtre n'éclaire que son visage; le reste est dans l'ombre. On voit à ses pieds, sur une escabelle de paille, le cierge béni qui brûle, et le bénitier. La fille aînée, assise dans le vieux confessionnal de cuir, a le corps renversé en arrière, dans l'attitude du désespoir, une main portée à sa tempe, et l'autre élevée et tenant encore le crucifix qu'elle a fait baiser à son père. Un de ses petits-enfans, effrayé, s'est caché le visage dans son sein. L'autre, les bras en l'air, et les doigts écartés, semble concevoir les premières idées de la mort. La cadette, placée entre la fenêtre et le lit, ne saurait se persuader qu'elle n'a plus de père: elle est penchée vers lui; elle semble chercher ses derniers regards; elle soulève un de ses bras; et sa bouche entr'ouverte, crie : Mon père, mon père, est-ce que vous ne m'entendez plus?

La pauvre mère est debout, vers la porte, le dos contre le mur, désolée, et ses genoux se dérobant sous elle.

Voilà le spectacle qui attend le fils ingrat. Il s'avance. Le voilà sur le pas de la porte. Il a perdu la jambe, dont il a repoussé sa mère; et il est perclus du bras, dont il a menacé son père.

Il entre. C'est sa mère qui le reçoit. Elle se tait; mais ses bras tendus vers le cadavre lui disent : Tiens, vois, regarde; voilà l'état où tu l'as mis.

Le fils ingrat paraît consterné; la tête lui tombe en devant, et il se frappe le front avec le poing.

Quelle leçon pour les pères et pour les enfans!

Ce n'est pas tout; celui-ci médite ses accessoires aussi sérieusement que le fond de son sujet.

A ce livre placé sur une table devant cette fille aînée, je devine qu'elle a été chargée, la pauvre malheureuse! de la fonction douloureuse de réciter la prière des agonisans.

Cette fiole qui est à côté du livre, contient apparemment les restes d'un cordial.

Et cette bassinoire, qui est à terre, on l'avait apportée pour réchauffer les pieds glacés du moribond.

Et puis, voici le même chien, qui est incertain s'il reconnaîtra cet éclopé pour le fils de la maison, ou s'il le prendra pour un gueux.

Je ne sais quel effet cette courte et simple description d'une esquisse de tableau fera sur les autres; pour moi, j'avoue que je ne l'ai point faite sans émotion.

Cela est beau, très-beau, sublime; tout, tout. Mais comme il est dit que l'homme ne fera rien de parfait, je ne crois pas que la mère ait l'action vraie du moment; il me semble que pour se dérober à elle-même la vue de son fils et celle du cadavre de son époux, elle a dû porter une de ses mains sur ses yeux, et de l'autre montrer à l'enfant ingrat le cadavre de son père. On n'en aurait pas moins aperçu sur le reste de son visage toute la violence de sa douleur; et la figure en eût été plus simple et plus pathétique encore; et puis le costume est lésé dans une bagatelle, à la vérité; mais Greuze ne se pardonne rien. Le grand bénitier rond, avec le goupillon, est celui que l'église mettra au pied de la bière; pour celui qu'on met dans les chaumières, aux pieds des agonisans, c'est un pot à l'eau, avec un rameau de buis béni le dimanche des Rameaux.

Du reste, ces deux morceaux sont, à mon sens, des chefs-d'œuvre de composition; point d'attitudes tourmentées ni recherchées; les actions vraies qui conviennent à la peinture; et

dans ce dernier, surtout, un intérêt violent, bien un, et bien général. Avec tout cela, le goût est si misérable, si petit, que peut-être ces deux esquisses ne seront jamais peintes; et que, si elles sont peintes, Boucher aura plutôt vendu cinquante de ses indécentes et plates marionnettes, que Greuze ses deux sublimes tableaux. Eh! mon ami, je sais bien ce que je dis. Son Paralytique, ou son tableau de la Récompense de la bonne éducation donnée, n'est-il pas encore dans son atelier? c'est pourtant un chef-d'œuvre de l'art. On en entendit parler à la cour; on le fit venir : il fut regardé avec admiration; mais on ne le prit pas; et il en coûta une vingtaine d'écus à l'artiste, pour avoir le bonheur inestimable.... Mais je me tais; l'humeur me gagne; et je me sens tout disposé à me faire quelque affaire sérieuse.

A propos de ce genre de Greuze, permettez-vous qu'on vous fasse quelques questions? La première, c'est : Qu'est-ce que la véritable poésie? La seconde, c'est : S'il y a de la poésie dans ces deux dernières esquisses de Greuze? La troisième : Quelle différence mettez-vous entre cette poésie et celle de l'esquisse du tombeau d'Artémise, et laquelle vous préférez? La quatrième : De deux coupoles, l'une qu'on prend pour une coupole peinte, l'autre pour une coupole réelle, quoiqu'elle soit peinte, quelle est la belle? La cinquième : De deux lettres, par exemple, d'une mère à sa fille; l'une pleine de beaux et grands traits d'éloquence et de pathétique, sur lesquels on ne cesse de se récrier, mais qui ne font illusion à personne; l'autre simple, naturelle, et si naturelle et si simple, que tout le monde s'y trompe, et la prend pour une lettre réellement écrite par une mère à sa fille : quelle est la bonne, et même quelle est la plus difficile à faire? Vous vous doutez bien que je n'entamerai point ces questions; votre projet ni le mien n'est pas que je fasse un livre dans un autre.

121. *Les Sevreuses*. Autre esquisse.

Chardin l'a placée au-dessous de la famille de Roslin : c'est comme s'il eût écrit au-dessous de l'un des tableaux : Modèle de discordance; et au-dessous de l'autre : Modèle d'harmonie.

En allant de la droite à la gauche, trois tonneaux debout sur une même ligne, une table; sur cette table une écuelle, un poëlon, un chaudron et autres ustensiles de ménage. Sur le plan antérieur, un enfant qui conduit un chien avec une corde; à cet enfant tourne le dos une paysanne, sur le giron de laquelle une petite fille est endormie. Plus vers le fond, un assez grand enfant qui tient un oiseau; on voit un tambour à ses pieds, et la cage de l'oiseau attachée au mur. Ensuite une autre femme

assise et groupée avec trois petits enfans; derrière elle un berceau; sur le pied du berceau un chaton; à terre, au-dessous, un coffre, un oreiller, des bâtons de coteret, et autres agrès de chaumières et de sevreuses.

Ostade ne désavouerait pas ce morceau. On ne peint pas avec plus de vigueur. L'effet en est vrai. On ne cherche pas d'où vient la lumière. Les groupes sont charmans. C'est la petite ordonnance la moins recherchée et la mieux entendue. Vous croyez être dans une chaumière. Rien ne détrompe, ni la chose, ni l'art. On demande que le berceau soit plus piqué de lumière; pour moi, c'est le tableau que je demande.... Ah! je respire; me voilà tiré de Greuze. Le travail qu'il me donne est agréable; mais il m'en donne beaucoup.

GUÉRIN.

Serviteur à M. Guérin, à ses *Dessineuses*, à sa *Femme qui fait danser un chien*, à son *Écolière*, à son *Ange qui conduit un enfant au ciel.*

Ce sont les plus misérables chiffons. Fuyez M. Guérin au Salon; mais dans la rue, tirez-lui votre chapeau. Voyez comme son article est court; encore n'en fallait-il point parler.

BRIARD.

Fuyez aussi M. Briard au Salon; mais dans la rue, saluez M. Briard, qui ménage votre copiste et votre ami.

127. *La Résurrection de Jésus-Christ.*

Comme cela est fait, miséricorde! Ce Christ est si menu, si fluet, qu'il ferait douter de la résurrection, si l'on y croyait, et croire à la palingénésie, si l'on en doutait. Et ce grand soldat placé sur le devant, qui s'élève sur la pointe du pied, qui cadence son autre jambe, qui développe ses beaux bras; c'est le danseur Dupré, qui fait la gargouillade. Ces autres-là, à droite et à gauche du tombeau, ressemblent très-bien à ces marauds qui vont jouer les possédés au Saint-Suaire de Besançon. Les autres dorment; laissons-les dormir, et le peintre aussi.

128. *Le Samaritain.*

Mais est-ce qu'on tente ce sujet-là, quand on est une pierre? Pas l'ombre de pathétique, ni dans celui qui secourt, ni dans celui qui est secouru. Que signifie ce gros homme, court, agenouillé, qui presse le dos et la poitrine de ce malade nu, et qui regarde par dessus sa tête? A juger de cet homme par la richesse et le volume de son vêtement, il est opulent: pourquoi voyage-

t-il sur une rosse? Cette aventure n'est-elle pas mille fois plus intéressante dans ma vieille bible, que sur votre toile? Pourquoi donc l'avoir peinte? M. Briard, ne faites plus de Samaritain : ne faites rien ; faites des souliers.

129. *Une Sainte Famille.*

C'est un assez bon petit tableau. Ce docteur de la loi qui lit, est d'assez beau caractère. Ce Joseph qui l'écoute, écoute fort bien. La lampe qui éclaire votre scène est d'une lueur bien jaune. Votre Vierge est simple; si elle s'intéressait davantage à une lecture où il s'agit de la bonne ou mauvaise fortune de son fils, cela n'en serait pas plus mal. Pour ces jeunes filles qui s'amusent à regarder l'enfant, c'est leur rôle. Vous avez fait cet ouvrage à Rome; on le voit bien, car c'est la couleur de Natoire.

130. *Psyché abandonnée.*

Briard a placé des montagnes à droite : on voit, au pied de ces montagnes, Psyché évanouie et étendue sur la terre; puis quelques bouts d'arbres, vers le haut desquels l'Amour s'envole, et fait fort bien de planter là cette femme, non parce qu'elle est curieuse, car où est la femme qui ne le soit pas; mais parce qu'elle est déplaisante, du moins quand elle s'évanouit. Chacun a ses grâces : il y a des femmes charmantes, quand elles rient; d'autres sont si belles, quand elles pleurent, qu'on serait tenté de les faire pleurer toujours. J'en ai vu d'évanouies qui étaient très-intéressantes; mais ce n'était pas la Psyché de Briard. Sur le devant, vers la gauche, l'artiste a ramassé des eaux qui ne rendent pas son paysage plus frais. Point de cette vapeur humide qui semble donner à l'air de l'épaisseur, et qui aurait rendu le *frigus opacum* du poëte. Ce paysage forme le fond. Le sujet de ce morceau est incertain. Voilà bien une femme que l'Amour abandonne; mais tant d'autres sont dans le cas. Pourquoi celle-ci est-elle Psyché? qu'est-ce qui m'apprend que cet Amour est un amant, et non pas une de ces figures allégoriques si communes dans les ouvrages de peintures? Voici le fait. C'est que le sujet est un paysage pur et simple, et que les figures n'y ont été introduites que pour l'animer; ce qu'elles ne font pas.

130. *La Rencontre de Psyché et du Pêcheur.*

Figurez-vous de grosses roches à droite, au bas de ces roches, une femme avec un homme; par derrière ces deux figures, quelques arbres; sur le devant, une autre femme assise; près de cette femme, un chien; sur le devant, à la pointe d'un bateau, un batelier tenant son croc, et vu par le dos. Dans ce bateau, une

femme accroupie et courbée, qui tire de l'eau un filet. Dans le lointain, tout-à-fait à la droite, un château ruiné... Je vous prie, mon ami, de vous arrêter tout court, et de vous demander le sujet de ce tableau... Mais ne vous fatiguez pas inutilement; c'est ce qu'il a plu à l'artiste d'appeler la Rencontre de Psyché et du Pêcheur. Encore une fois qu'est-ce qui m'indique Psyché? Où est le Pêcheur? où est la rencontre? Que signifient cette femme assise à terre et son chien? et ce batelier, et son bateau? et cette femme accroupie? et son filet? La Psyché rencontrée n'est pas plus agréable que la Psyché évanouie; aussi n'inspire-t-elle pas un grand intérêt au prétendu Pêcheur. Il est froid. Le batelier vu par le dos est roide, sec et de bois. Cette femme assise à terre est là pour occuper une place et lier la composition. C'est aussi la fonction de son chien. Les roches de la droite sont détestables. Le lointain de la gauche ne vaut pas mieux. Il n'y a de supportable, que la femme qui tire de l'eau son filet.

131. *Le Devin du Village.*

Certainement cet homme peint sans savoir ce qu'il fait. Il ne sait pas encore ce que c'est qu'un sujet. Il ne se doute pas qu'il doit être caractérisé par quelques circonstances essentielles ou accidentelles qui le distinguent de tout autre. Quand il a placé devant un paysan un peu singulièrement vêtu une jeune fille soucieuse, debout; à côté d'elle une vieille femme attentive; qu'il a jeté par-ci par-là quelques arbres, et fait sortir d'entre ces arbres la tête d'un jeune paysan qui rit; il imagine que je dois savoir que c'est le *Devin du Village.* On dit qu'un bon homme de peintre, qui avait mis dans son tableau un oiseau, et qui voulait que cet oiseau fût un coq, écrivit au-dessous: c'est un coq. Sans y entendre plus de finesse, M. Briard aurait fort bien fait d'écrire sous les personnages de son tableau: Celui-ci, c'est un devin; celle-là, c'est une fille qui vient le consulter; cette autre femme, c'est sa mère; et voilà l'amant de la fille. Fût-on cent fois plus sorcier que son devin, comment devine-t-on que celui qui rit est d'intelligence avec le devin? Il faut donc encore écrire: Ce jeune fripon et ce vieux fripon-là s'entendent. Il faut être clair, n'importe par quel moyen.

BRENET.

132. *Le Baptême de Jésus-Christ, par Saint Jean.*

Il y a deux Baptêmes de Jésus-Christ par Saint Jean; l'un, de Brenet; et l'autre, de l'Epicié. On les a mis en pendans. Ils ne sont séparés que par l'*Hector* de Challe; et jugez combien ils sont mauvais, puisque l'*Hector* de Challe n'a pu les rendre mé-

diocres. Si ces peintres-là avaient eu un peu de sens et d'idée, ils se seraient demandé : Quel est le moment que je vais peindre? et ils se seraient répondu : C'est celui où le Père Eternel va reconnaître et nommer son fils, s'avouer père à la face de la terre. C'est donc un jour de triomphe et de gloire pour le fils, un jour d'instruction pour les hommes. Ma scène peut rester sauvage; mais elle ne doit pas être solitaire. J'assemblerai donc les peuples sur les bords du fleuve; je tâcherai de produire quelque grand effet de lumière qui attire les regards vers le ciel; je ferai tomber la force et la masse de cette lumière sur le prophète ministre du sacrement, et sur la tête de celui qui le reçoit. Je veux que les gouttes d'eau qui descendront de la coquille, éclairées, soient étincelantes comme le diamant. Je ne puis faire sortir une voix d'entre ces nuages que par des hommes, des femmes, des enfans surtout, qui paraîtront écouter. Mes deux principales figures seront grandes. Cela ne sera pas difficile pour le Saint Jean, un Essénien fanatique, habitant les forêts, errant dans les montagnes, couvert d'une peau de mouton, nourri de sauterelles, et criant dans le désert; il est pittoresque de lui-même. Mon premier souci doit être de conserver au Christ son caractère de mansuétude, et de le sauver de cette plate et piteuse figure traditionnelle, dont il ne m'est permis de m'écarter qu'avec circonspection. Mon autre souci, c'est de savoir si je montrerai ou si je cacherai cette mesquine colombe, qu'ils appellent le Saint-Esprit. Si je le montre, je ne me garantirai de sa mesquinerie qu'en l'agrandissant un peu, faisant sa tête, ses pattes et ses ailes d'humeur, et l'ébouriffant de lumière. Mais est-ce que ces gens-là sont fous? est-ce qu'ils parlent jamais seuls? Oh! que non; et si leurs ouvrages sont muets, c'est qu'ils ne se sont pas dit un mot.

Voyez dans le *Baptême* de Brenet, à droite, un Christ sec, roide, ignoble, qui est de je ne sais quoi; car ce n'est ni de la chair, ni de la pierre, ni du bois. Derrière ce Christ, sur un plan un peu plus enfoncé, des Anges. Des Anges! sont-ce là les vrais spectateurs de la scène? Groupez-en quelques uns dans vos nuages, j'y consens; mais les avoir descendus à terre, placés sur les bords du fleuve, mis en actions, cela n'a pas le sens commun. Entre le Christ et le Saint Jean, un de ces Anges tient la draperie du Christ séparée de ses épaules, de peur qu'elle ne soit mouillée de l'eau sacramentelle. A-t-on jamais rien imaginé de si pauvre, de si petit! Quand un artiste n'a rien dans la tête, qu'il se repose.... Mais s'il n'a toujours rien dans la tête, il se reposera long-temps.... Il est vrai; je suis sûr que M. Brenet, après avoir trouvé cette gentillesse, cet Ange officieux

qui n'aime pas les vêtemens mouillés, se frottait les mains d'aise, s'en félicitait, et qu'il tomberait des nues s'il savait ce que j'en pense; ce sont comme les pointes, ceux qui les font sont tout déconcertés quand on n'en rit pas. J'avoue pourtant que cette idée, précieusement exécutée dans un petit morceau de La Grénée, grand comme la main, m'aurait trouvé moins sévère. Le Christ a l'air d'un pécheur contrit qu'on lave de sa souillure; et le Saint Jean qui occupe le côté gauche de la toile, a un faux air de la physionomie d'un faune. Du reste, la scène se passe clandestinement, entre Saint Jean, le Christ et des Anges. Pas une âme qui entende crier la voix qui dit: Celui-ci est mon fils bien-aimé! que ceux pour qui il était inutile qu'elle parlât; et puis, mauvaise couleur, pauvre ordonnance, figures mal dessinées, airs de tête ignobles, et nuages comme des flocons de laine emportés par le vent.

133. *L'Amour caressant sa mère, pour ravoir ses armes.*

La Vénus est couchée; on ne la voit que par le dos. L'Amour en l'air, et plus sur le fond, la baise. Et c'est pour ravoir ses armes? Et qui est-ce qui m'apprend cela? le livret. Il n'y a là qu'un enfant qui baise sa mère. Si cet enfant eût fait en même temps le geste de reprendre ses armes de sa mère, qui les aurait retenues? Si sa mère eût cherché à esquiver ses baisers, le sujet aurait commencé à se décider.

Dùm flagrantia detorquet ad oscula
Cervicem; aut facili sævitià negat,
Quæ poscente magis gaudeat eripi,
Interdùm rapere occupat.

Et puis il faut voir la grâce, la volupté de cette Vénus; l'espièglerie et la finesse de cet enfant. On croirait à m'entendre, que cela y est; point du tout. C'est ce qui y manque. Quant à la couleur, ce sera pour une autre fois.

LOUTHERBOURG.

Voici ce jeune artiste qui débute par se mettre, pour la vérité des animaux, pour la beauté des sites et des scènes champêtres, pour la fraîcheur des montagnes, sur la ligne du vieux Berghem; et qui ose lutter pour la vigueur du pinceau, pour l'entente des lumières naturelles et artificielles, et les autres qualités du peintre, avec le terrible Vernet.

Courage, jeune homme, tu as été plus loin qu'il ne l'est permis à ton âge. Tu ne dois pas connaître l'indigence; car tu fais vite, et tes compositions sont estimées. Tu as une compagne charmante, qui doit te fixer. Ne quitte ton atelier que pour

aller consulter la nature. Habite les champs avec elle. Va voir le soleil se lever et se coucher ; le ciel, se colorer de nuages. Promène-toi dans la prairie, autour des troupeaux. Vois les herbes brillantes des gouttes de la rosée. Vois les vapeurs se former sur le soir, s'étendre sur la plaine, et te dérober peu à peu la cîme des montagnes. Quitte ton lit de grand matin, malgré la femme jeune et charmante, près de laquelle tu reposes. Devance le retour du soleil. Vois son disque obscurci, les limites de son orbe effacées, et toute la masse de ses rayons perdue, dissipée, étouffée dans l'immense et profond brouillard qui n'en reçoit qu'une teinte faible et rougeâtre. Déjà le volume nébuleux commence à s'affaisser sous son propre poids ; il se condense vers la terre ; il l'humecte, il la trempe, et le globe amolli va s'attacher à tes pieds. Tourne tes regards vers le sommet des montagnes. Les voilà qui commencent à percer l'océan vaporeux. Précipite tes pas ; grimpe vite sur quelque colline élevée ; et de là contemple la surface de cet océan qui ondule mollement au-dessus de la terre ; et découvre, à mesure qu'il s'abaisse, le haut des clochers, la cîme des arbres, les faîtes des maisons, les bourgs, les villages, les forêts entières, toute la scène de la nature éclairée de la lumière de l'astre du jour. Cet astre commence à peine sa carrière ; ta compagne charmante a les yeux encore fermés. Bientôt un de ses bras te cherchera à son côté. Hâte-toi de revenir. La tendresse conjugale t'appelle. Le spectacle de la nature animée t'attend. Prends le pinceau que tu viens de tremper dans la lumière, dans les eaux, dans les nuages ; les phénomènes divers, dont ta tête est remplie, ne demandent qu'à s'en échapper et à s'attacher à la toile. Tandis que tu t'occupes, pendant les heures brûlantes du jour, à peindre la fraîcheur des heures du matin, le ciel te prépare de nouveaux phénomènes. La lumière s'affaiblit ; les nuages s'émeuvent, se séparent, s'assemblent, et l'orage s'apprête. Va voir l'orage se former, éclater et finir ; et que, dans deux ans d'ici, je retrouve au Salon les arbres qu'il aura brisés, les torrens qu'il aura grossis, tout le spectacle de son ravage ; et que, mon ami et moi, l'un contre l'autre appuyés, les yeux attachés sur ton ouvrage, nous en soyons encore effrayés.

134. *Rendez-vous de chasse du Prince de Condé dans la partie de la forêt de Chantilly nommée* le Rendez-vous de la Table.

Il y a un assez grand nombre de compositions de Loutherbourg, car cet artiste est fécond ; il y en a plusieurs excellentes ; pas une sans quelque mérite. Celle-ci dont je vais parler est moins bonne ; aussi est-ce un ouvrage de commande. Le site et

le sujet étaient donnés, et la muse du peintre emprisonnée. Si quelqu'un ignore l'effet maussade de la symétrie, il n'a qu'à regarder ce tableau. Tirez une ligne verticale de haut en bas; pliez la toile sur cette ligne, et vous verrez la moitié de l'enceinte tomber sur l'autre moitié. A l'entrée de cette enceinte, un bout de barricade tomber sur un bout de barricade; en s'avançant de là peu à peu vers le fond, des chasseurs et des chiens tomber sur des chasseurs et des chiens; successivement une portion de forêt tomber sur une égale portion de forêt. L'allée qui sépare ces deux portions touffues, et la table placée au milieu de cette portion coupée en deux, tomber aussi, l'une des moitiés de la table sur l'autre moitié; l'une des moitiés de l'allée sur l'autre. Prenez des ciseaux, et divisez par la ligne verticale la composition en deux lambeaux, et vous aurez deux demi-tableaux calqués l'un sur l'autre.

Mais, M. Loutherbourg, n'était-il pas permis de rompre cette symétrie? Fallait-il de nécessité que cette allée s'ouvrît rigoureusement au centre de votre toile; le sujet en aurait-il été moins un rendez-vous de chasse, quand elle aurait été percée de côté? Le local n'a-t-il pas, dans la forêt de Chantilly, cent points, d'où on y arrive et d'où on le voit, sans qu'il cesse d'être le même? Pourquoi avoir préféré le point du milieu? Pourquoi n'avoir pas senti qu'en s'assujettissant au cérémonial de Du Fouillou et de Salnove, vous alliez faire une platitude? Ce n'est pas tout. C'est que vos chasseurs et vos amazones sont roides et mannequinés. Portez-moi tout cela à la foire Saint-Ovide, on en aura débit, car, il faut l'avouer, ces poupées sont fort supérieures à celles qu'on y vend; pas toutes pourtant, car il y en a que les enfans prendraient pour des morceaux de carton jaune découpés. Ces arbres sont mal touchés, et d'un vert que vous n'avez jamais vu. Pour ces chiens, ils sont très-bien; et la terrasse qui forme l'enceinte, et qui s'élève du bord de votre toile jusqu'au fond, la seule chose dont vous avez pu disposer, je vous y reconnais; c'est vous, à sa vérité, à ses accidens, à sa couleur chaude, et à sa merveilleuse dégradation. Elle est belle, et très-belle.

Mon ami, si vous rêvez un moment à la symétrie, vous verrez qu'elle ne convient qu'aux grandes masses de l'architecture, et de l'architecture seule, et non à celle de la nature, comme les montagnes; c'est qu'un bâtiment est un ouvrage de règle, et que la symétrie se raccorde avec cette idée; c'est que la symétrie soulage l'attention et agrandit. La nature a fait l'animal symétrique, un front dont un côté ressemble à l'autre, deux yeux, au milieu un nez, deux oreilles, une bouche,

deux joues, deux bras, deux mamelles, deux cuisses, deux pieds. Coupez l'animal par une ligne verticale qui passe par le milieu du nez, et une des deux moitiés sera tout-à-fait semblable à l'autre. De là l'action, le mouvement et le contraste introduits entre la position des membres qu'ils varient; de là, la tête de profil plus agréable que la tête de face, parce qu'il y a ordre et variété sans symétrie; de là, la tête des trois quarts plus ou moins préférable encore au profil, parce qu'il y a ordre, variété et symétrie prononcée et dérobée. Dans la peinture, si l'on décore un fond avec une fabrique d'architecture, on la place de biais, pour en dérober la symétrie qui choquerait; ou, si on la montre de front, on appelle quelques nuages, ou l'on plante quelques arbres qui la brisent. Nous ne voulons pas tout savoir à la fois. Les femmes ne l'ignorent pas; elles accordent et refusent; elles exposent et dérobent. Nous aimons que le plaisir dure; il y faut donc quelques progrès. La pyramide est plus belle que le cône qui est simple, mais sans variété. La statue équestre plaît plus que la statue pédestre; la ligne droite brisée, que la ligne droite; la ligne circulaire, que la ligne droite brisée; l'ovale, que la circulaire; la serpentante, que l'ovale. Après la variété, ce qui nous frappe le plus c'est la masse; de là les groupes, plus intéressans que les figures isolées; les grandes lumières, belles; tous les objets présentés par grandes parties, beaux. Les masses nous frappent dans la nature et dans l'art. Nous sommes frappés de la masse énorme des Alpes et des Pyrénées; de la vaste étendue de l'Océan, de la profondeur obscure des forêts, de l'étendue de la façade du Louvre, quoique laide; de la grande fabrique des tours de Notre-Dame, malgré la multitude infinie des petits repos qui en divisent la hauteur, et aident l'art à les mesurer; des pyramides d'Egypte, de l'éléphant, de la baleine, des grandes robes de la magistrature et de leurs plis volumineux; de la longue, touffue, hérissée et terrible crinière du lion. C'est cette idée de masse puisée secrètement dans la nature, avec le cortége des idées de durée, de grandeur, de puissance, de solidité qui l'accompagnent, qui a donné naissance au faire simple, grand et large, même dans les plus petites choses; car on fait large un fichu. C'est dans un artiste l'absence de cette idée, qui rend son goût petit dans ses formes, petit et chiffonné dans ses draperies, petit dans ses caractères, petit dans toute sa composition. Donnez-moi, donnez à ces derniers les Cordillières, les Pyrénées et les Alpes; et nous réussirons, eux d'imbécillité, moi d'artifice, à en détruire l'effet grand et majestueux. Nous n'aurons qu'à les couvrir de petits gazons arrondis et de petites places pelées; et vous ne les verrez

plus que comme revêtues et couvertes d'une grande pièce d'étoffe à petits carreaux. Plus les carreaux seront petits, et la pièce d'étoffe étendue, plus le coup d'œil sera déplaisant, et plus le contraste du petit au grand sera ridicule; car le ridicule naît souvent du voisinage et de l'opposition des qualités. Une bête grave vous fait rire, parce qu'elle est bête et qu'elle affecte le maintien de la dignité. L'âne et le hibou sont ridicules, parce qu'ils sont sots, et qu'ils ont l'air de méditer. Voulez-vous que le singe qui se tortille en cent manières diverses, de comique qu'il est devienne ridicule, mettez-lui un chapeau; le voulez-vous plus ridicule? mettez sous ce chapeau une longue perruque à la conseillère. Voilà pourquoi le président de Brosses, que je respecte en habit ordinaire, me fait mourir de rire en habit de palais. Et le moyen de voir, sans que les coins de la bouche ne se relèvent, une petite tête gaie, ironique et satiresque, perdue dans l'immensité d'une forêt de cheveux qui l'offusque; et cette forêt *descendant* à droite et à gauche, qui va s'emparer des *trois quarts* du reste de la petite figure? Mais revenons à Loutherbourg.

135. *Une Matinée après la pluie.*

136. *Un commencement d'Orage au soleil couchant.*

Au centre de la toile, un vieux château; auprès du château, des bestiaux qui vont aux champs; derrière un pâtre à cheval qui les conduit; à gauche des roches, et un chemin pratiqué entre ces roches. Comme ce chemin est éclairé! A droite, un lointain avec un bout de paysage. Cela est beau; belle lumière; bel effet; mais effet difficile à sentir, quand on n'a pas habité la campagne. Il faut y avoir vu, le matin, ce ciel nébuleux et grisâtre, cette tristesse de l'atmosphère, qui annonce encore du mauvais temps pour le reste de la journée. Il faut se rappeler cette espèce d'aspect blême et mélancolique que la pluie de la nuit a laissé sur les champs, et qui donne de l'humeur au voyageur, lorsqu'au point du jour il se lève et s'en va, en chemise et en bonnet de nuit, ouvrir le volet de la fenêtre de l'auberge, et voir le temps et la journée que le ciel lui promet.

Celui qui n'a pas vu le ciel s'obscurcir à l'approche de l'orage, les bestiaux revenir des champs, les nuages s'assembler, une lumière rougeâtre et faible éclairer le haut des maisons; celui qui n'a pas vu le paysan se renfermer dans sa chaumière, et qui n'a pas entendu les volets des maisons se fermer de tous côtés avec bruit; celui qui n'a pas senti l'horreur, le silence et la solitude de cet instant s'établir subitement dans tout un hameau n'entend rien au commencement de l'Orage de Loutherbourg.

J'aime, dans le premier de ces deux tableaux, la fraîcheur et le site; dans le second, j'aime le vieux château et cette porte obscure qui y donne entrée... Les nuages qui annoncent l'orage sont lourds, épais, et simulant trop le tourbillon de poussière, ou la fumée... d'accord. La vapeur rougeâtre... Cette vapeur est crue... d'accord encore, pourvu que vous ne parliez pas de celle qui couvre ce moulin qu'on voit à gauche. C'est une imitation sublime de la nature. Plus je la regarde, moins je connais les limites de l'art. Quand on a fait cela, je ne sais plus ce qu'il y a d'impossible.

137. *Une Caravane.*

C'est au sommet et au centre de la toile, sur un mulet, une femme qui tient un petit enfant, et qui l'allaite. Cette femme et ce mulet, partie sur un autre mulet chargé de hardes, de bagages, d'ustensiles de ménage, sur celui qui le conduit et sur le chien qui le suit; partie sur un autre mulet pareillement chargé de bagages et de marchandises : et ce chien, et ce conducteur, et les deux mulets, sur un troupeau de moutons, ce qui forme une belle pyramide d'objets entassés les uns sur les autres, entre des rochers arides à gauche, et des montagnes couvertes de verdure à droite.

Voilà ce que produit l'affection outrée et mal entendue de pyramider, quand elle est séparée de l'intelligence des plans. Or il n'y a ici nulle intelligence, nulle distinction de plans. Tous ces objets semblent vraiment assis les uns sur les autres, les moutons à la base; sur cette base de moutons les deux mulets, le conducteur et son chien; sur ce chien, ces mulets et le conducteur, le mulet de la femme; sur ce dernier, la femme et son enfant, qui forment la pointe.

M. Loutherbourg, quand on a dit que, pour plaire à l'œil, il fallait qu'une composition pyramidât, ce n'est pas par deux lignes droites qui allassent concourir en un point et former le sommet d'un triangle isocèle ou scalène; c'est par une ligne serpentante qui se promenât sur différents objets, et dont les inflexions, après avoir atteint, en rasant, la cîme de l'objet le plus élevé de la composition, s'en allât en descendant par d'autres inflexions, raser la cîme des autres objets; encore cette règle souffre-t-elle autant d'exceptions qu'il y a de scènes différentes en nature.

Du reste, cette Caravane est de couleur vigoureuse; les objets en sont bien empâtés; et les figures très-pittoresquement ajustées. C'est dommage que ce soit un chaos pointu. Jamais ce chaos ne se tirera des montagnes où le peintre s'est engagé; il y restera.

138. *Des Voleurs attaquant des voyageurs dans une gorge de montagnes.*

139. *Les mêmes Voleurs pris et conduits par des cavaliers.*

Il n'y a rien à ajouter aux titres, ils disent tout. Les petites figures qui composent les sujets, on ne saurait plus joliment, plus spirituellement faites. Les montagnes qui s'élèvent des deux côtés, traitées à merveille, et de la plus forte couleur; et les ciels charmans de couleur et d'effet.

Vous voyez, M. Loutherbourg, que j'aime à louer, que c'est le penchant de mon cœur, et que je me satisfais moi-même lorsque l'occasion de vanter le mérite se présente sous ma plume. Mais pourquoi ne pas toujours faire ainsi? car il est certain que cela dépend de vous. D'où vient, par exemple, que, dans ces deux morceaux, les voleurs pris et conduits par les cavaliers, ne sont pas aussi précieux pour les figures, que ces mêmes coquins attaquant les voyageurs?

140. *Plusieurs autres tableaux de paysages.*

Les paysages de Loutherbourg n'ont pas la finesse de ton de ceux de Vernet; mais les effets en sont bien décidés. Il peint dans la pâte. Il est vrai qu'il est quelquefois un peu cru, et noir dans les ombres.

M. Francisque, vous qui vous mêlez de paysage, venez, approchez, voyez comme ces roches à gauche sont vraies! comme ces eaux courantes sont transparentes! Suivez le prolongement de cette roche; là, en allant vers la droite, regardez bien cette tour avec son petit pont voûté, par derrière; et apprenez que c'est ainsi qu'on pose, qu'on élève et qu'on éclaire une fabrique de pierre, quand on en a besoin dans son tableau. Ne dédaignez pas d'arrêter votre attention sur les arbrisseaux et plantes sauvages qui sortent d'entre les fentes des rochers sur lesquels la tour est bâtie, parce que c'est la vérité. Cette porte étroite et obscure pratiquée dans le roc ne fait pas mal; qu'en dites-vous? Et ces paysans, et ces soldats que vous apercevez au loin, en regardant vers la droite; ils sont dessinés, ils ont du mouvement. Et ce ciel; il a de l'effet. M. Francisque, cela ne vous consterne pas? Ah! vous vous croyez de la force de Loutherbourg; et c'est autant de perdu que ma leçon. Allez donc, M. Francisque, continuez de vous estimer, et de vous estimer vous seul.

Le plus beau morceau de Loutherbourg est sa *Nuit.* Je l'ai comparée à celle de Vernet. Il est inutile d'y revenir. Ceux qui trouvent les animaux mauvais oublient que ce sont des rosses, de vilaines bêtes de somme. Mais il m'est impossible de me taire

des *deux petits paysages*, grands comme la main, que vous aurez vus au-dessus du guichet qui conduit aux salles de l'académie. Ils sont suaves, ils sont chauds, ils sont délicieux. L'un est le Point du Jour, au printemps : on voit sortir, à gauche, d'une cabane, des troupeaux qui s'en vont aux champs ; à droite, c'est une campagne. L'autre est un Coucher du Soleil, en automne, entre deux montagnes ; à droite, il n'y a que les montagnes obscures; à gauche, les montagnes éclairées; entre deux, une portion enflammée du ciel; sur le devant, une terrasse, sur laquelle un pâtre, placé au-dessous, fait monter ses animaux. Ce sont deux beaux morceaux, mais ce dernier surtout; c'est le plus piquant et le plus vigoureux. Cet homme-ci ne tatônne pas; sa touche est large et fière. J'abandonne ces deux paysages à tout le bien qu'il vous plaira d'en penser.

Si le Salon vous est présent, vous demanderez raison de mon silence sur celui où l'on voit des bestiaux, qu'un pâtre mène abreuver au ruisseau qui coule sur le devant, et dont les eaux murmurent contre des cailloux jaunâtres; et sur celui où, entre des montagnes hautes et roides, à droite, et d'autres montagnes avec un bout de forêt, à gauche, l'artiste a répandu des moutons, et montré sur le devant une paysanne qui trait une vache; c'est, mon ami, que je ne ferais que répéter les mêmes éloges.

LE PRINCE.

C'est un débutant, qui n'est pas sans mérite. Outre son morceau de réception, qui est un très-beau tableau, il a exposé une quantité d'autres compositions, parmi lesquelles on en discerne quelques unes qui peuvent arrêter un homme de goût. En général il possède la base de l'art, le dessin. Il dessine très-bien; il touche ses figures avec esprit. C'est dommage que sa couleur ne réponde pas en général à ces deux qualités. En opposant le travail de Le Prince à celui de Vernet, Chardin semble avoir dit au premier : Jeune homme, regardez bien; et vous apprendrez à faire fuir vos lointains, à rendre vos ciels moins lourds, à donner de la vigueur à votre touche; surtout, dans vos grands morceaux, à la rendre moins sourde, et à tendre à l'effet.

Je ne réponds point des imitations russes; c'est à ceux qui connaissent le local et les mœurs du pays à prononcer là-dessus ; mais je les trouve, pour la plupart, faibles comme la santé de l'artiste, mélancoliques et douces comme son caractère.

141. *Vue d'une partie de Pétersbourg.*

Elle est prise du palais qu'occupait notre ambassadeur, M. de l'Hôpital. Elle montre l'île de Saint-Basile, le Port, la Douane,

le Sénat, le Collége de Justice, la Forteresse et la Cathédrale. Les petites figures françaises placées sur le devant, sont l'ambassadeur et les personnes de sa suite. Elles sont spirituelles. Ce chariot où l'on voit une femme couchée, se promenant ou voyageant sans doute à la manière du pays, fait très-bien. Mais je n'ai pas le courage de louer ce morceau à l'aspect du Port de Dieppe de Vernet. Il est sombre, triste, sans ciel, sans effet de lumière, sans effet du tout.

142. *Parti de troupes Cosaques, Tartares, etc. Ils reviennent d'un pillage; ils ont rassemblé leur butin, pour le partager.*

La scène est tranquille. Pourquoi s'asservir si scrupuleusement au costume et aux mœurs? Il me semble qu'une querelle survenue entre ces brigands aurait animé cette froide composition, où l'on n'est intéressé que par le pittoresque des vêtemens, et dont on n'a à louer que la touche des figures, qui est plus large ici qu'en aucune des compositions de l'artiste. Le technique s'acquiert à la longue; la verve, l'idéal ne viennent point: il faut les apporter en naissant. Je dirais volontiers aux Quarante rassemblés trois fois la semaine au Louvre: Et que m'importe qu'il n'y ait pas un solécisme dans tous vos écrits, s'il n'y a pas une idée frappante, pas une ligne qui vive? Vous écrivez comme Le Prince peint, et comme Pierre dessine; très-correctement, d'accord; mais très-froidement. Il n'y a, à proprement parler, que trois grands peintres originaux, Raphaël, le Dominicain et le Poussin. Entre les autres, qui forment, pour ainsi dire, leur école, il y en a qui se sont distingués par quelques qualités particulières. Le Sueur a son coin, Rubens le sien. On peut reprocher à celui-ci une main estropiée, une tête mal emmanchée; mais quand on a vu ses figures, elles vous suivent, et vous inspirent le dégoût des autres.

143. *Préparatifs pour le départ d'une horde.*

A droite, des arbres auxquels on a suspendu un cimeterre, un carquois plein de flèches, et d'autres armes. Un Calmouk est occupé à les détacher. Il obéit à l'ordre de son officier, qui est debout et qui lui commande. Entre l'officier et le Calmouck, sous une tente formée d'un grand voile tendu, on voit un Tartare et sa femme assis. La femme est tout-à-fait agréable. Elle intéresse par son naturel et sa grâce. Sur la gauche, la horde commence à défiler.

Morceau où l'on voit tout ce que l'artiste a de talent et de défauts; bon, et puis c'est tout.

144. *Pastorale Russe.*

Songez, mon ami, que je laisse toujours là les mœurs que je ne connais point. Les artistes diront de celui-ci tout ce qu'il leur plaira ; mais il y a un sombre, un repos, une paix, un silence, une innocence qui m'enchantent. Il semble qu'ici le peintre ait été secondé par sa propre faiblesse. Le sujet simple demandait une touche légère et douce; elle y est : peu d'effet de lumière ; il y en a peu. C'est un vieillard qui a cessé de jouer de sa guitarre, pour entendre un jeune berger jouer de son chalumeau. Le vieillard est assis sous un arbre. Je le crois aveugle ; s'il ne l'est pas, je voudrais qu'il le fût. Il y a une jeune fille debout à côté de lui. Le jeune garçon est assis à terre, à quelque distance du vieillard et de la jeune fille. Il a son chalumeau à la bouche. Il est de position, de caractère, de vêtement, d'une simplicité qui ravit ; la tête surtout est charmante. Le vieillard et la jeune fille écoutent à merveille. Le côté droit de la scène montre des rochers, au pied desquels on voit paître quelques moutons. Cette composition va droit à l'âme. Je me trouve bien là. Je resterai appuyé contre cet arbre, entre ce vieillard et sa jeune fille, tant que le jeune garçon jouera. Quand il aura cessé de jouer, et que le vieillard remettra ses doigts sur sa balalaye, j'irai m'asseoir à côté du jeune garçon ; et lorsque la nuit s'approchera, nous reconduirons tous les trois ensemble le bon vieillard dans sa cabane. Un tableau avec lequel on raisonne ainsi, qui vous met en scène, et dont l'âme reçoit une sensation délicieuse, n'est jamais un mauvais tableau. Vous me direz : Mais il est faible de couleur... D'accord... Mais il est sourd et monotone.... Cela se peut ; mais il touche, mais il arrête : et que m'importe tes passages de tons savans, ton dessin pur et correct, la vigueur de ton coloris, la magie de ton clair-obscur, si ton sujet me laisse froid ! La peinture est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux. Si l'effet s'arrête aux yeux, le peintre n'a fait que la moindre partie du chemin.

145. *La Pêche aux environs de Saint-Pétersbourg.*

Triste et malheureuse victime de Vernet !

146. *Quelques Paysans qui se disposent à passer un bac, et se reposent en l'attendant.*

Mais pourquoi se reposent-ils simplement? Est-ce qu'il n'y avait pas moyen de varier ce repos? C'est le moment où une femme peut donner à téter à son enfant ; où des paysans peuvent compter ce qu'ils ont gagné ; où, s'il y a une jeune fille et un jeune garçon qui s'aiment, ils se le marqueront par quelques ca-

resses furtives. Le batelier n'en viendra pas moins vite. Les montagnes qui sont à droite me semblent vraies. J'oserai dire que ces eaux ne sont pas mal, au hasard de faire rire Vernet, s'il m'entendait. Ce rivage est bien. Si ces passagers qui attendent ne font que cela, ils le font naturellement; et ce passeur ne me déplaît pas.

147. *Vue d'un Pont de la ville de Nerva.*

C'est peut-être une grande fabrique sur les lieux; elle peut en imposer par la masse, surprendre par la bizarrerie de sa construction, effrayer par la hauteur de ses arches; ce sera, si l'on veut, le sujet d'une bonne planche dans un auteur de voyage; mais c'est une chose détestable en peinture. Si vous me demandez ce que cela serait devenu sous le crayon ou le pinceau de ce sorcier de Servandoni, je vous répondrai que je n'en sais rien. Pour Le Prince, il n'en a fait qu'une plate composition. Le pont est maigre et sans effet. Ces masses aiguës qui le soutiennent sont grossières, sans aucun de ces accidens qui en auraient rendu l'aspect piquant. Toute la montagne est d'ocre. S'il y a quelque maître de forges dans les environs, il a tort de ne pas fouiller là.

148. *Halte de Tartares.*

On voit à droite des forêts, un chariot attelé et passant, un bout de roche; puis sur un autre endroit où le terrein est rompu, et forme une élévation, une femme debout et un homme assis; plus vers la gauche, un Tartare ou un voyageur à cheval; tout-à-fait sur la gauche, d'autres Tartares. C'est sur l'élévation formée par la rupture du terrein, au centre de la toile, un peu au-delà, vers la gauche, près de la femme debout et de l'homme assis, que la halte se fait. Si les mœurs sont vraies, ce morceau peut intéresser par là. Du reste c'est peu de chose. Les objets n'y sont liés que pour l'œil. Aucune action qui les enchaîne. En effet, qu'ont entre eux de commun ce chariot qui passe, cette femme debout, cet homme assis, ce voyageur à cheval? Qu'ont-ils de commun avec une halte ou le sujet principal? Rien qui se sente. Cela est placé là, comme, dans un tableau de genre, un mouchoir, une table, une soucoupe, une jatte, une corbeille de fruits; et à moins qu'il n'y ait dans le tableau de genre la plus grande vérité de ressemblance et le plus beau faire, et dans un paysage tel que celui-ci une grande beauté de site avec la plus rigoureuse imitation de mœurs, cela ne signifie rien.

149. *Manière de voyager en hiver.*

Et pour faire sortir le décousu de tous ces objets, je vais dé-

crire ce tableau-ci, comme si c'était un Chardin. En allant de la droite à la gauche, de petites montagnes couvertes de neige; derrière ces montagnes, les toits blancs d'un hameau; sur le devant et au pied des petites montagnes, un poteau de seigneur qui marque le chemin; ce poteau est planté à l'entrée d'un pont de bois; une voiture tirée par des chevaux, allant vers la droite, et prête à entrer sur le pont; quelque grande rivière supposée au-dessous du pont; car on aperçoit les arrière-becs et les mâts de quelques grands bateaux retirés vers le rivage; sur le devant, un paysan voiture vers la gauche des provisions.

Tout ce qu'on apprend là, c'est la manière dont les voitures sont construites en Russie. Je ne sais si ces bâtons recourbés ne seraient pas, en ce pays-ci même, surtout dans les provinces où les chemins sont unis et ferrés, d'un très-bon usage, avec la précaution d'y ajuster de larges roulettes de fer.

150. *Halte de Paysans en été.*

A droite, on voit un bout de forêt, et près de là, un chariot chargé de bestiaux; plus bas, un ruisseau; en s'avançant vers la gauche, un grand chariot; vers ce chariot une vache et un mouton; un homme vu par le dos, est penché dans le coffre de bois porté sur le chariot; sur le fond, encore un chariot; sur un lieu plus bas et plus avancé vers la gauche, un groupe d'hommes et de femmes en repos. Tout-à-fait à gauche et vers le fond, un second groupe d'hommes et de femmes.

Tous ces objets, quoique isolés, sont assez harmonieusement disposés. Il y a quelque art à les avoir liés pour l'œil, par la seule variété du site et des lumières. Mais la vue en est presque aussi froide que la description; et s'ils sont vrais, ce que je suppose toujours, ils ne peuvent guère attacher qu'un homme transplanté à sept à huit cents lieues de son pays, et qui, venant à jeter les yeux sur un de ces morceaux, se retrouve en un instant chez lui au milieu de ses compatriotes, proche de son père, de sa mère, de sa femme, de ses parens, de ses amis. Si j'étais à Moscou, doutez-vous, cher Grimm, que la vue d'une carte de Paris ne me fît plaisir? Je dirais, voilà la rue neuve Luxembourg, c'est là qu'habite celui que je chéris; peut-être il pense à moi dans ce moment; il me regrette; il me souhaite tout le bonheur que je puis avoir loin de lui. Voilà la rue neuve des Petits-Champs. Combien nous avons collationné de fois dans cette maisonnette! C'est là que demeurent la gaieté, la plaisanterie, la raison, la confiance, l'amitié, l'honnêteté, la tendresse, et la liberté. L'hôtesse aimable avait promis à l'Esculape Génevois de s'endor-

mir à dix heures; et nous causions et nous riions encore à minuit. Voilà la rue Royale-Saint-Roch. C'est là que se rassemble tout ce que la capitale renferme d'honnêtes et d'habiles gens. Ce n'est pas assez pour trouver cette porte ouverte, que d'"être titré ou savant; il faut encore être bon. C'est là que le commerce est sûr. C'est là qu'on parle histoire, politique, finance, belles-lettres, philosophie. C'est là qu'on s'estime assez pour se contredire. C'est là qu'on trouve le vrai cosmopolite, l'homme qui sait user de sa fortune, le bon père, le bon ami, le bon époux. C'est là que tout étranger, de quelque nom et de quelque mérite, veut avoir accès et peut compter sur l'accueil le plus doux et le plus poli (1). Et cette méchante (2) baronne, vit-elle encore? Se moque-t-elle toujours de beaucoup de gens qui ne l'en aiment pas moins? Voilà la rue des Vieux-Augustins. Là, mon ami, la parole me manquerait. Je m'appuyerais la tête sur mes deux mains; quelques larmes tomberaient de mes yeux; et je me dirais à moi-même: *Elle est là*; comment se fait-il que je sois ici?

151. *Le Berceau pour les enfans.*

C'est une des meilleures compositions de Le Prince... Vous le trouvez, me dites-vous, mieux colorié que *le Baptême?...* Oh! non... Il vous paraît plus intéressant que *le Baptême?...* Oh! non. Mais diable, aussi c'est que ce *Baptême russe*, auquel vous comparez ce tableau-ci, est une belle chose. Dans *le Berceau pour les enfans*, on voit, à droite, une portion d'une baraque en bois; à la porte de cette baraque, sur un banc grossier, un vieux paysan en chemise, jambes singulièrement vêtues, et pieds singulièrement chaussés. Autour de ce vieillard, à terre, sur le devant, parmi de mauvaises herbes, une terrine, un auget, des bâtons, un coq qui cherche sa vie; devant le vieillard une espèce de petit hamac, occupé par un bambin, gras, potelé, bien nourri, tout nu, étendu sur ses langes. Ce hamac est suspendu, par une corde, à une grosse branche d'arbre; la corde fait plusieurs tours autour de la branche. Une grande servante, assez jeune et assez bien vêtue pour n'être pas la femme du vieux paysan, tire la corde, comme si c'était son dessein d'élever le hamac ou berceau, ou peut-être de le descendre; autour du hamac, deux autres enfans, l'un sur le fond, l'autre sur le devant; l'un vu de face, l'autre par le dos; tous les deux

(1) Peinture charmante et vraie de la société du baron d'Holbach...... *Et in Arcadiâ ego.* N.

(2) On sent assez que cette épithète est ici une pure plaisanterie. Je crois néanmoins devoir en avertir, parce que ceux qui liront cet ouvrage, et qui ne connaissent pas madame d'Holbach, pourraient peut-être s'y tromper. *N.*

regardant avec joie le petit suspendu. Sur le devant, une chèvre et un mouton; plus vers la gauche, une vieille avec sa quenouille et son fuseau. Elle a interrompu son ouvrage, pour parler à celle qui tient la corde du hamac. Tout-à-fait à gauche, vers le devant et sur le fond, chaumière et hameau. Autour de la chaumière, différens outils et agrès champêtres.

Le paysan est très-beau, vrai caractère, vraie nature rustique; sa chemise, tout son vêtement, larges et de bon goût. J'en dis autant de la vieille qui filait, et qui paraît être la grand'mère des enfans. C'est une vieille excellente; belle tête, belle draperie, action simple et vraie. Les enfans, et celui qui est dans le hamac, et les deux autres, charmans. Mais il y a tout plein de choses ici qui me chiffonnent, et qui tiennent peut-être à la connaissance des mœurs. Voilà bien la chaumière du paysan; mais il est trop grossier, trop pauvrement vêtu, pour que cette vieille soit sa femme. Celle qui tient la corde du hamac, et qui remonte ou descend le berceau, peut bien être la fille ou la servante de la vieille; mais elle n'est de rien au paysan. Quel est l'état de ces deux femmes? Où est leur habitation? Ou je me trompe fort, ou il y a quelque amphibologie dans cette composition. Serait-ce qu'en Russie les femmes sont bien, et les maris mal? Quoi qu'il en soit, ici le coloris du peintre et sa touche sont beaucoup plus fermes. Il est moins briqueté, moins rougeâtre de ton que dans son *Baptême*; mais ce *Baptême* intéresse bien autrement; il est bien plus riche de caractères. Nous en parlerons tout à l'heure.

152. *L'intérieur d'une chambre de paysan russe.*

On voit, dans cette chambre, une paysanne russe, assise; cette paysanne est aussi très-bien vêtue, notez cela; c'est comme au tableau précédent. Près d'elle, vers la droite, une petite table sur laquelle elle est accoudée, le bras étendu sur une corbeille pleine d'œufs. Devant elle, un jeune paysan fort démonstratif, les bras élevés, et tenant un œuf dans chaque main; un grand rideau blanc, attaché sur une perche, tombe en s'élargissant derrière la paysanne. Elle a à ses pieds un chat qui fait le dos, et qui se frotte contre elle. Elle est élevée sur une espèce d'estrade qui n'a qu'une marche. Le peintre a répandu sur cette estrade et au-dessous, à terre, un panier, un autre panier, une terrine remplie de différens légumes; plus vers la gauche, et sur le devant, il y a une table, avec un pot à l'eau; tout-à-fait à gauche, et dans l'ombre, une vieille qui dort et qui laisse à la jeune marchande d'œufs, sa fille, toute la facilité possible d'accepter l'échange qu'on lui propose. Ce tableau est joli. L'idée en est

polissonne, ou je me trompe fort. Le jeune paysan est vigoureux. Jeune fille, je n'entends pas trop ce qu'il vous promet; en France, je vous conseillerais d'en rabattre la moitié. Mais laissons ce point-là. Il faudrait savoir jusqu'où les hommes tiennent parole aux femmes en Russie.

153. *Vue d'un moulin dans la Livonie.*

Aussi indifférent, quoiqu'un peu moins mauvais que le pont de Nerva.

154. *Un Paysage, avec figures vêtues en différentes modes.*

Ce Paysage montre sur la droite une montagne; un peu au-delà de la montagne, des eaux avec des bateaux à bord; en avançant vers la gauche, d'autres montagnes qui occupent et forment le fond; au centre de la toile, un traîneau en brancard tiré par un cheval. Sur ce traîneau, un panier dans lequel on voit un mouton et un veau; en allant toujours vers la gauche, un groupe d'hommes diversement vêtus, qui se reposent; puis une fabrique élevée sur pilotis; sur cet espace piloté, un chariot; près du chariot, un jeune homme couché; tout-à-fait à gauche, des eaux.

Il faudrait à toutes ces actions isolées un peu plus de mouvement et d'intérêt; quelque chose dans les êtres animés qui reflétât du sentiment sur les êtres inanimés; quelque chose dans ceux-ci qui fît de l'effet sur les premiers; en un mot, de l'invention, une convenance de scène particulière, un choix d'incidens. Il n'y a rien de tout cela. Tout homme qui sait dessiner seulement comme notre ami Carmontel, sans avoir plus de verve que lui, n'a qu'à mettre le pied hors des barrières, sur les cinq heures du soir ou sur les neuf heures du matin; et il y trouvera des sujets pour mille tableaux; mais ces tableaux ne pourront piquer la curiosité qu'à Moscou. Oh! si le faire était supérieur; si, dans chaque figure, l'imitation de nature était à son dernier point; si c'était, ou un gueux de Calot, ou un vielleux de Berghem, ou un ivrogne de Wouvermans, la vérité de l'objet en ferait oublier la pauvreté.

Nous avons bien battu du pays. Je ne sais, mon ami, si vous en êtes aussi fatigué que moi. Mais, dieu merci, nous voilà de retour. Asseyons-nous. Délassons-nous. Si nous nous raffraîchissions, ce ne serait pas mal fait. Nous quitterions ensuite nos habits de voyage, et nous irions ensuite à ce *Baptême russe*, auquel nous sommes invités.

155. *Le Baptême russe.*

Nous y voilà. Ma foi c'est une belle cérémonie. Cette grande

cuve baptismale d'argent fait un bel effet. La fonction de ces trois prêtres qui sont tous les trois à droite, debout, a de la dignité. Le premier embrasse le nouveau-né par-dessus les bras, et le plonge par les pieds dans la cuve. Le second tient le Rituel, et lit les prières sacramentelles : il lit bien, comme un vieillard doit lire, en éloignant le livre de ses yeux. Le troisième regarde attentivement sur le livre. Et ce quatrième, qui répand des parfums dans une poële ardente placée vers la cuve baptismale, ne remarquez-vous pas comme il est bien, richement et noblement vêtu? comme son action est naturelle et vraie? Vous conviendrez que voilà quatre têtes bien vénérables. Mais vous ne m'écoutez pas. Vous négligez les prêtres vénérables et toute la sainte cérémonie; et vos yeux demeurent attachés sur le parrain et la marraine. Je ne vous en sais pas mauvais gré. Il est certain que ce parrain a le caractère le plus franc et le plus honnête qu'il soit possible d'imaginer. Si je le retrouve hors d'ici, je ne pourrai jamais me défendre de rechercher sa connaissance et son amitié. J'en ferai mon ami, vous dis-je. Pour cette marraine, elle est si aimable, si décente, si douce... que j'en ferai, dites-vous, ma maîtresse, si je puis... Et pourquoi, non?... Et s'ils sont époux, voilà donc votre bon ami le Russe... Vous m'embarrassez. Mais aussi, c'est qu'à la place du Russe, ou je ne laisserais pas approcher mes amis de ma femme, ou j'aurais la justice de dire : Ma femme est si charmante, si aimable, si attrayante... Et vous pardonneriez à votre ami?... Oh! non. Mais ne voilà-t-il pas une conversation bien édifiante, tout au travers de la plus auguste cérémonie du Christianisme; celle qui nous régénère en Jésus-Christ, en nous lavant de la faute que notre grand-père a commise il y a sept à huit mille ans?..... Comme ce parrain et cette marraine sont bien à leurs fonctions! ils en imposent; ils sont pieux, sans bigoterie. Par derrière ces trois prêtres, ce sont apparemment des parens, des témoins, des amis, des assistans. Les belles études de tête que le Poussin ferait ici! car elles ont tout-à-fait le caractère des siennes... Que voulez-vous dire avec vos études du Poussin? Je veux dire que j'oubliais que je vous parle d'un tableau. Et ce jeune acolyte, qui étend sa main pour recevoir les vaisseaux de l'huile sainte qu'un autre lui présente sur un plat, convenez qu'il est posé de la manière la plus simple et pourtant la plus élégante; qu'il étend son bras avec facilité et avec grâce; et que c'est de tout point une figure charmante. Comme il tient bien sa tête! comme cette tête est bien placée! comme ses cheveux sont bien jetés! la physionomie distinguée qu'il a! comme il est droit! sans être ni maniéré, ni roide! comme il est bien et simplement habillé!

Cet homme, qui est à côté de lui et qui est baissé sur un coffre ouvert, c'est apparemment le père, ou quelque assistant qui cherche de quoi emmaillotter promptement l'enfant, au sortir de la cuve. Regardez bien cet enfant; il a tout ce qu'il faut pour faire un bel enfant. Ce jeune homme, que je vois derrière le parrain, est, ou son page ou son écuyer; et cette femme assise sur le fond, à gauche, à côté de lui, c'est ou la sage-femme, ou la garde-malade. Pour celle qu'on entrevoit dans un lit, sous ce rideau, il n'y a pas à s'y tromper, c'est l'accouchée, à qui l'odeur de ces parfums qu'on brûle donnera un mal de tête effroyable, si l'on n'y prend garde. A cela près, voilà, ma foi, une belle cérémonie et un beau tableau! C'est le morceau de réception de l'artiste. Combien de noms qu'on ne lirait pas sur le livret, si l'on n'était admis à l'académie qu'en produisant de pareils titres! J'ai honte de vous dire que le coloris en est cuivreux et rougeâtre; que le fond en est trop brun; que les passages de lumières... Mais il faut bien que l'homme perce par quelque endroit. Du reste, cette composition est soutenue; toutes les figures en sont intéressantes; la couleur même est vigoureuse. Je vous jure que l'artiste a fait celui-là dans un intervalle de bonne santé; et que, si j'étais jeune, libre, et qu'on me proposât cet honnête Russe pour beau-père, et pour femme cette jeune fille qui tient si modestement un cierge à côté de lui, avec un peu d'aisance, tout autant qu'il en faudrait pour que ma petite Russe pût, quand il lui plairait, dormir la grasse matinée, moi lui faire compagnie sur le même oreiller, et élever sans peine les petits bambins que ces vénérables papas viendraient anabaptiser chez moi tous les neuf à dix mois; ma foi, je serais tenté d'aller voir quel temps il fait dans ce pays-là.

DESHAYS.

C'est le frère de celui que nous avons perdu. Ces deux frères me rappellent une aventure de la jeunesse de Piron; car aujourd'hui ce vieux fou se frappe la poitrine et se fesse devant Dieu de tous les mots plaisans qu'il a dits, et de toutes les drôles de sottises qu'il a faites. Pardieu, mon ami, cet atome, qu'on appelle un homme, a de la vanité bien plus gros que lui! Un malheureux, méchant, petit poëte qui s'imagine qu'il a fâché l'Eternel; qu'il le réjouit, et qu'il est en son pouvoir de faire rire ou pleurer Dieu, à son gré, comme un idiot du parterre! Ce Piron donc, qui s'était un soir enivré avec un acteur, un musicien et un maître à danser, s'en revenait avec ses convives, faisant bacchanale dans les rues. On les prend; on les conduit chez le commissaire La Fosse, qui demande à l'auteur qui il est.

Celui-ci répond : Le père des *Fils ingrats ;* à l'acteur, qui répond qu'il est le tuteur des *Fils ingrats ;* au maître à danser, au musicien, qui répondent, l'un, qu'il apprend à danser, l'autre, qu'il montre à chanter aux *Fils ingrats*. Le commissaire, sur ces réponses, n'a pas de peine à deviner les gens à qui il a affaire. Il accueille Piron ; il lui dit qu'il était un peu de la famille, et qu'il avait eu un frère qui était homme d'esprit. Pardieu, lui dit Piron, je le crois bien, j'en ai bien un, moi, qui n'est qu'une foutue bête. Le Deshays que nous n'avons plus, en aurait pu dire autant, et même à un commissaire ; car il s'exposait volontiers à visiter ces magistrats subalternes qui veillent ici à ce qu'on ne casse pas les lanternes, et qu'on ne batte pas les filles chez elles. Je m'amuse à vous faire des contes, parce que je n'ai rien à vous dire du cadet de Deshays, dont les tableaux sont plus mauvais encore que ceux de l'aîné n'étaient bons, quoiqu'ils fussent très-bons ; qui n'a pas une bluette de génie ; qui est sans talent ; et qui est entré à l'académie de peinture, comme l'abbé du Resnel à l'académie française. A propos de ce dernier, il disait : Connaissez-vous un mortel plus heureux que moi ? J'ai désiré trois choses en ma vie, et je les ai eues toutes trois. J'ai voulu être poëte, et je l'ai été. J'ai voulu être de l'académie, et j'en suis. J'ai voulu avoir un carrosse, et j'en ai un. Un conte, mon ami, et un propos plaisant valent mieux que cent mauvais tableaux, et que tout le mal qu'on en pourrait dire.

L'ÉPICIÉ.

Mon ami, si nous continuions à faire des contes ?

162. *La descente de Guillaume-le-Conquérant en Angleterre.*

Un général ne pouvait guère faire mieux entendre à ses soldats qu'il fallait vaincre ou mourir, qu'en brûlant les vaisseaux qui les avaient apportés. C'est ce que fit Guillaume. Le beau trait pour l'historien ! le beau modèle pour le conquérant ! le beau sujet pour le peintre ! pourvu que ce peintre ne soit pas l'Epicié ! Quel instant croyez-vous que celui-ci ait choisi ? Celui où la flamme consume les vaisseaux, et où le général annonce à son armée l'alternative terrible ? Vous croyez qu'on voit sur la toile les vaisseaux en flamme ; Guillaume sur son cheval parlant à ses troupes ; et sur cette multitude innombrable de visages, toute la variété des impressions, de l'inquiétude, de la surprise, de l'admiration, de la terreur, de l'abattement et de la joie ? Votre tête se remplit de groupes ; vous y cherchez l'action véritable de Guillaume, les caractères de ses principaux officiers, le silence ou le murmure, le repos ou le mouvement de son armée.

Tranquillisez-vous, et ne vous donnez pas une peine dont l'artiste s'est dispensé! Quand on a du génie, il n'y a point d'instans ingrats. Le génie féconde tout. On voit à droite, du côté de la mer et des vaisseaux, une faible lueur, de la fumée, qui indique que l'incendie est tombé; quelques soldats oisifs et muets, sans mouvement, sans passion, sans caractère; puis, tout seul, un gros homme court, les bras étendus, criant à tue tête, et à qui j'ai demandé cent fois, à qui il en voulait, sans avoir pu le savoir. Ensuite Guillaume, au centre de son armée, sur son cheval, s'avançant de la droite à la gauche, comme dans son pays, et dans une occasion commune; il est précédé d'infanterie et de cavalerie en marche, du même côté et vue par le dos. Ni bruit, ni tumulte, ni enthousiasme militaire, ni clairons, ni trompettes. Cela est mille fois plus froid et plus maussade que le passage d'un régiment sous les murs d'une ville de province, en allant à sa garnison. Trois objets seuls se font remarquer; cette grosse, courte et lourde figure pédestre, placée seule entre Guillaume et les vaisseaux brûlés, les bras étendus et criant sans qu'on l'entende. Guillaume sur son cheval. L'homme et le cheval aussi pesans et aussi monstrueux, aussi faux et aussi tristes, moins nobles et moins signifians que votre Louis XIV de la place Vendôme; et puis le dos énorme d'un cavalier, et la croupe plus énorme encore de son cheval.

Mais, mon ami, voulez-vous un tableau? Laissez ces figures à peu près comme elles sont distribuées, et faites faire volte-face. Enflammez les vaisseaux; faites parler Guillaume; et montrez-moi sur les visages les passions, avec leur expression accrue par la lueur rougeâtre de la flamme des vaisseaux; que l'incendie vous serve encore à produire quelque étonnant effet de lumière. La disposition des figures s'y prête, même sans la changer. Mais voyez, mon ami, le prestige de l'étendue et de la masse. Cette composition frappe, appelle d'abord, mais n'arrête pas. Si j'avais la tête de Le Sueur, de Rubens, du Carrache ou de tel autre, je vous dirais comment on aurait pu tirer parti de l'instant que l'artiste a préféré; mais au défaut de l'une de ces têtes-là, je n'en sais rien. Je conçois seulement qu'il faut remplacer l'intérêt du moment qu'on néglige, par je ne sais quoi de sublime qui s'accorde très-bien avec la tranquillité apparente ou réelle, et qui est infiniment au-dessus du mouvement. Témoin ce Déluge universel du Poussin, où il n'y a que trois ou quatre figures. Mais qu'est-ce qui trouve de ces choses-là? et quand l'artiste les a trouvées, qui est-ce qui les sent? Au théâtre ce n'est pas dans les scènes violentes, où la multitude s'extasie, que le grand acteur me montre son talent. Rien n'est si facile

que de se livrer à la fureur, aux injures, à l'emportement. C'est : *Prends un siége*, *Cinna*, et non pas *un fils tout dégoûtant* du meurtre de son père, et sa tête à la main, demandant son salaire, qu'il est difficile de bien dire. L'auteur qui fait ici le rôle de l'instant dans la peinture, est pour la moitié de l'effet de la déclamation. C'est lorsque la passion retenue, couverte, dissimulée, bouillonne secrètement au fond du cœur, comme le feu dans la chaudière souterraine des volcans; c'est dans le moment qui précède l'explosion; c'est quelquefois dans le moment qui la suit, que je vois ce qu'un homme sait faire; et ce qui me rendrait un peu vain, ce serait de valoir quelque chose, quand les tableaux ne valent rien. C'est dans la scène tranquille, que l'acteur me montre son intelligence, son jugement. C'est lorsque le peintre a laissé de côté tout l'avantage qu'il pouvait tirer d'un moment chaud, que j'attends de lui de grands caractères, du repos, du silence, et tout le merveilleux d'un idéal rare et d'un technique presque aussi rare. Vous trouverez cent peintres, qui se tireront d'une bataille engagée; vous n'en trouverez pas un qui se tire d'une bataille perdue ou gagnée. Rien ne remplace, dans le tableau de l'Epicié, l'intérêt qu'il a négligé. Il n'y a ni harmonie ni noblesse. Il est sec, dur et cru.

163. *Jésus-Christ baptisé par Saint Jean.*

Pressés de finir et d'être payés, ces gens-là ne savent ce qu'ils font. Malheur aux productions de l'artiste qui mesure le temps, et qui ne voit que son salaire! Celui-ci a fait, comme l'autre, de son Baptême une scène solitaire; et par le ton vaporeux et grisâtre dont il l'a peinte, on dirait de ses figures, que c'est un arrangement fortuit et bizarre des nuées. On voit, à droite sur le fond, trois apôtres effrayés; et de quoi? Une voix, qui dit : Voilà mon fils bien-aimé, n'a rien d'effrayant. Ce Saint Jean, les yeux tournés vers le ciel, verse l'eau sur la tête du Christ, sans regarder ce qu'il fait. Et ce gros quartier de pierre équarri sur lequel il est posé, qui est-ce qui l'a apporté là? On dirait qu'il était essentiel à la cérémonie, et qu'un bout de roche détaché n'eût pas été tout aussi bon, plus naturel et plus pittoresque. Car que fait un maçon, quand il taille une pierre? Il en ôte tous les accidens. C'est le symbole de l'éducation qui nous civilise, ôte à l'homme l'empreinte brute et sauvage de la nature, nous rend très-agréables dans le monde, très-plats dans un poëme ou sur la toile. Et ce vêtement mou, flexible et doux, si vous me donnez cela pour une peau de mouton! Vous avez raison, c'en est une en effet, mais bien peignée, bien soufrée, bien blanche, bien passée en mégie; et nullement celle de

l'homme des forêts et de la montagne. Ce Christ, qui est vers la gauche, est étique, avec son air toujours ignoble et gueux. Est-il donc impossible de s'affranchir de ce misérable caractère traditionnel? Je le crois d'autant moins, que nous avons deux différens caractères de Christ : le Christ sur la croix est autre que le Christ au milieu de ses apôtres. A gauche comme de coutume, au centre de la lumière, la divine et chétive colombe; autour d'elle, d'un côté, quelques chérubins; de l'autre, quelques anges groupés. Et puis il faut voir la couleur, les pieds, les mains, le dessin, les chairs de tout cela.

Mais il me semble que, les tableaux dont on décore les temples, n'étant faits que pour graver dans la mémoire des peuples les faits et gestes des héros de la religion, et accroître la vénération des peuples, il n'est pas indifférent qu'ils soient bons ou mauvais. A mon sens, un peintre d'église est une espèce de prédicateur plus clair, plus frappant, plus intelligible, plus clair, plus à la portée du commun, que le curé et son vicaire. Ceux-ci parlent aux oreilles, qui sont souvent bouchées. Le tableau parle aux yeux, comme le spectacle de la nature, qui nous a appris presque tout ce que nous savons. Je pousse la chose plus loin; et je regarde les iconoclastes et les contempteurs des processions, des images, des statues et de tout l'appareil du culte extérieur, comme des exécuteurs aux gages du philosophe ennuyé de la superstition; avec cette différence, que ces valets lui font bien plus de mal que leurs maîtres. Supprimez tous les symboles sensibles, et le reste bientôt se réduira à un galimatias métaphysique, qui prendra autant de formes et de tournures bizarres qu'il y aura de têtes. Que l'on m'accorde pour un instant que tous les hommes devinssent aveugles; et je gage qu'avant qu'il soit dix ans ils disputent et s'exterminent à propos de la forme, de l'effet et de la couleur des êtres les plus familiers de l'univers. De même en religion, supprimez toute représentation et toute image; et bientôt ils ne s'entendront plus, et s'entr'égorgeront sur les articles les plus simples de leur croyance. Ces absurdes rigoristes ne connaissent pas l'effet des cérémonies extérieures sur le peuple; ils n'ont jamais vu notre adoration sur la croix au Vendredi-Saint, l'enthousiasme de la multitude à la procession de la Fête-Dieu, enthousiasme qui me gagne moi-même quelquefois. Je n'ai jamais vu cette longue file de prêtres en habits sacerdotaux, ces jeunes acolytes vêtus de leurs aubes blanches, ceints de leurs larges ceintures bleues, et jetant des fleurs devant le Saint Sacrement; cette foule qui les précède et qui les suit dans un silence religieux; tant d'hommes, le front prosterné contre la terre; je n'ai jamais entendu ce chant grave et pathé-

tique donné par les prêtres, et répondu affectueusement par une infinité de voix d'hommes, de femmes, de jeunes filles et d'enfans, sans que mes entrailles ne s'en soient émues, n'en aient tressailli, et que les larmes ne m'en soient venues aux yeux. Il y a là-dedans je ne sais quoi de grand, de sombre, de solennel, de mélancolique. J'ai connu un peintre protestant, qui avait séjourné long-temps à Rome, et qui confessait n'avoir jamais vu le souverain pontife officier dans Saint-Pierre, au milieu des cardinaux et de son clergé, sans devenir catholique. Il reprenait sa religion à la porte. Mais, disent-ils, ces images, ces cérémonies conduisent à l'idolâtrie. Il est plaisant de voir des marchands de mensonges craindre que le nombre ne s'en augmente avec l'engouement. Mon ami, si nous aimons mieux la vérité que les beaux-arts, prions Dieu pour les iconoclastes.

164. *Saint-Crépin et Saint-Crépinien, distribuant leur bien aux pauvres.*

Mon ami, encore un petit conte. Vous connaissez le marquis de Chimène, celui à qui votre bon ami le comte de Thiars disait à propos d'un coup de pied que le marquis avait reçu de son cheval : Que ne lui rendais-tu? Eh bien! ce marquis de Chimène, qui fait des tragédies comme M. l'Epicié des tableaux, lisait un jour à l'abbé de Voisenon une tragédie sienne, farcie des plus beaux vers de Corneille, de Racine, de Voltaire, de Crébillon; et l'abbé, à tout moment, ôtait son chapeau, et faisait une profonde révérence. Et qui saluez-vous donc là, lui dit le marquis? Mes amis que je vois passer, lui répondit l'abbé. Mon ami, tirez aussi votre chapeau; faites aussi la révérence à *Saint-Crépin et à Saint-Crépinien*, et saluez *Le Sueur.*

Les deux jeunes Saints sont élevés et debout sur une espèce d'estrade. A droite, au-dessous de l'estrade, des vieillards, des femmes, des enfans, une troupe de pauvres, les bras tendus vers eux, et attendant la distribution. Sur l'estrade, derrière les Saints, à gauche, deux assistans ou compagnons.

Le Saint Crépin est beau de draperie, de position et de caractère; c'est la simplicité même et la commisération; mais il appartient à Le Sueur. Pour tous ces gueux, ils sont trop bien vêtus; ils ont les couleurs et les chairs trop fraîches; les enfans sont gras et potelés; les femmes, du plus bel embonpoint; les vieillards, bien nourris et vigoureux; et, dans un état bien policé, ces fainéans ne seraient pas là; ils seraient renfermés. Carles Vanloo, dans ses esquisses, a mieux connu la limite de la poésie et de la vérité.

Je vous ai promis quelque part un mot sur le plagiat en pein-

ture; et je vais vous tenir parole. Rien, mon ami, n'est si commun, et si difficile à reconnaître. Un artiste voit une figure; c'est une femme qui lui plaît de position : en deux coups de crayon, voilà le sexe changé, et la position prise. L'expression d'un enfant, on la transporte sur le visage d'un adulte; la joie, la frayeur d'un adulte, on la donne à un enfant. On a un portefeuille d'estampes; on détache ici un bout de site, là un autre bout; on dérobe à celui-ci sa chaumière, à celui-là sa vache ou son mouton, à cet autre une montagne; et de toutes ces pièces rapportées, on se fait une grande fabrique générale, comme le maréchal de Belle-Isle se fit une terre. On a encore la ressource de jeter dans l'ombre ce qui était dans le clair, et réciproquement d'exposer à la lumière ce qui était dans l'ombre. Je veux qu'un peintre, qu'un poëte en instruise, en inspire, en échauffe un autre; et cet emprunt de lumière et d'inspiration n'est point un plagiat. Sédaine entend dire à une femme décrépite, qui se mourait dans son fauteuil, le visage tourné vers une fenêtre que le soleil éclairait : Ah! mon fils, que cela est beau, le soleil! Il s'en souvient, et il fait dire à une jeune échappée du couvent, la première fois qu'elle voit les rues : Ah! ma bonne! que c'est beau, les rues! Voilà en petit comme il est permis d'imiter en grand.

AMAND.

Saluez encore celui-ci, non comme plagiaire; ce qu'il a est bien à lui, malheureusement.

165. *Mercure dans l'action de tuer Argus.*

Son Mercure, de toutes les natures célestes la plus svelte, est lourd, paralysé d'un bras; et c'est celui dont il menace Argus. Cet Argus endormi est bien maigre, bien sec, comme le doit être un surveillant; mais il est roide et hideux, comme aucune figure ne doit être en peinture. Et cette vache, qui est couchée entre Mercure et lui, ce n'est qu'une vache; point de douleur, nulle passion, point d'ennui, rien qui indique la métamorphose. Quand on a du génie, c'est là qu'on le montre. Jamais un ancien n'eût pris le pinceau, sans s'être fait de cette vache une image singulière. M. Amand, ce morceau n'est qu'une vieille croûte, qui a noirci chez le brocanteur. Qu'elle y retourne.

166. *La Famille de Darius.*

J'ai beaucoup cherché votre *Famille de Darius*, sans pouvoir la découvrir, ni personne qui l'eût découverte.

167. *Joseph vendu par ses frères.*

Pour *Joseph vendu par ses frères*, je l'ai vu. Optez, mon ami :

voulez-vous la description de ce tableau, ou aimez-vous mieux un conte?... Mais il me semble, dites-vous, que la composition n'en est pas mauvaise... J'en conviens... Que ce gros quartier de roche, sur lequel on compte le prix de l'enfant, fait assez bien au centre de la toile... D'accord... Que le marchand penché sur cette pierre, et que celui qui est derrière, sont passables de caractères et de draperies... Je ne le nie pas... Que, parce que ce Joseph est roide, court, sans grâce, sans belle couleur, sans expression, sans intérêt, et même un peu hydropique des jambes, ce n'est pas une raison pour déchirer tout le tableau... Je n'ai garde... Que ces groupes de frères d'un côté, de marchands de l'autre, sont même distribués avec intelligence... Cela me semble aussi... Que la couleur... Ho! ne parlez pas de la couleur ni du dessin; je ferme les yeux là-dessus. Mais ce que je sens, c'est un froid mortel qui me gagne dans le sujet le plus pathétique. Où avez-vous pris qu'il fût permis de me montrer une pareille scène sans me fendre le cœur? Ne parlons plus de ce tableau, je vous prie; y penser, m'afflige.

168. *Tancrède pansé par Herminie.*

Au pont Notre-Dame.

169. *Armide et Renaud.*

Pis cent fois que Boucher. Chez Tremblin.

172. *Cambise entre en fureur contre les Égyptiens, et tue leur dieu Apis.* Esquisse.

Grands sujets pris par un je ne sais qui; car ce n'est pas un artiste que cela. Cela n'en a aucune des parties, si ce n'est une étincelle de verve, qui s'éteint quand il veut passer de l'esquisse au tableau. Ah! mon ami, que le mot de Le Moine est vrai! Ce Cambise qui tue le dieu Apis, est court; mais il est heurté fièrement, et voilà ce qu'on peut appeler de la fureur.

172. *Psammétichus, l'un des douze rois de l'Égypte, dans un sacrifice solennel, au défaut d'une coupe, se sert de son casque, pour faire ses libations à Vulcain.* Esquisse.

Ce Psammétichus qui, au défaut de coupe, fait ses libations avec son casque, beau sujet, bien poétique, bien pittoresque; mais je le cherche, et n'aperçois que cinq ou six valets de tuerie qui terrassent un bœuf. Cela est chaud pourtant, mais strapassé tant qu'on veut.

175. *Magon répand au milieu du sénat de Carthage les anneaux des chevaliers romains qui avaient péri à la bataille de Cannes.* Esquisse.

Magon répandant au milieu du sénat de Carthage les anneaux

des chevaliers romains tués à la bataille de Cannes. Quel sujet encore ! Cette esquisse est moins chaude que les précédentes ; mais mieux entendue de lumière, et bien ordonnée pour l'effet.

Ah ! si je pouvais dépouiller cet Amand de ce qu'il a de chaleur et de poésie, pour en doter La Grénée, et si j'avais un enfant qui eût déjà fait quelque progrès dans l'art, comme en lui tenant un moment les yeux sur la *Justice* et la *Clémence* de La Grénée, entre le *Médor et Angélique* de Boucher, et le *Renaud et Armide* d'Amand, il aurait bientôt conçu ce que c'est que le vrai et le faux, l'extravagant et le sage, le froid et le chaud, le noble et le maniéré, la bonne et la mauvaise couleur, etc....

FRAGONARD.

176. *Le grand-prêtre Corésus s'immole, pour sauver Callirhoé.*

Il m'est impossible, mon ami, de vous entretenir de ce tableau. Vous savez qu'il n'était plus au Salon, lorsque la sensation qu'il fit m'y appela. C'est votre affaire que d'en rendre compte. Nous en causerons ensemble. Cela sera d'autant mieux, que peut-être découvrirons-nous pourquoi, après un premier tribut d'éloges payé à l'artiste, après les premières exclamations, le public a semblé se refroidir. Toute composition, dont le succès ne se soutient pas, manque d'un vrai mérite. Mais, pour remplir cet article, *Fragonard*, je vais vous faire part d'une vision assez étrange dont je fus tourmenté la nuit qui suivit un jour, dont j'avais passé la matinée à voir des tableaux, et la soirée à lire quelques *dialogues de Platon.*

L'Antre de Platon.

Il me sembla que j'étais renfermé dans le lieu qu'on appelle l'antre de ce philosophe. C'était une longue caverne obscure. J'y étais assis parmi une multitude d'hommes, de femmes et d'enfans. Nous avions tous les pieds et les mains enchaînés ; et la tête si bien prise entre des éclisses de bois, qu'il nous était impossible de la tourner. Mais ce qui m'étonnait, c'est que la plupart buvaient, riaient, chantaient, sans paraître gênés de leurs chaînes, et que vous eussiez dit à les voir que c'était leur état naturel. Il me semblait même qu'on regardait de mauvais œil ceux qui faisaient quelque effort pour recouvrer la liberté de leurs pieds, de leurs mains et de leurs têtes ; qu'on les désignait par des noms odieux ; qu'on s'éloignait d'eux, comme s'ils eussent été infectés d'un mal contagieux ; et que, lorsqu'il arrivait quelque désastre dans la caverne, on ne manquait jamais de les en accuser. Equipés, comme je viens de vous le dire, nous

avions tous le dos tourné à l'entrée de cette demeure; et nous n'en pouvions regarder que le fond, qui était tapissé d'une toile immense.

Par derrière nous, il y avait des rois, des ministres, des prêtres, des docteurs, des apôtres, des prophètes, des théologiens, des politiques, des fripons, des charlatans, des artisans d'illusion, et toute la troupe des marchands d'espérances et de craintes. Chacun d'eux avait une provision de petites figures transparentes et colorées, propres à son état; et toutes ces figures étaient si bien faites, si bien peintes, en si grand nombre et si variées, qu'il y en avait de quoi fournir à la représentation de toutes les scènes comiques, tragiques et burlesques de la vie.

Ces charlatans, comme je le vis ensuite, placés entre nous et l'entrée de la caverne, avaient par derrière eux une grande lampe suspendue, à la lumière de laquelle ils exposaient leurs petites figures, dont les ombres portées par-dessus nos têtes, et s'agrandissant en chemin, allaient s'arrêter sur la toile tendue au fond de la caverne, et y former des scènes, mais des scènes si naturelles, si vraies, que nous les prenions pour réelles; et que tantôt nous en riions à gorge déployée, tantôt nous en pleurions à chaudes larmes: ce qui vous paraîtra d'autant moins étrange, qu'il y avait derrière la toile d'autres fripons subalternes aux gages des premiers, qui prêtaient à ces ombres les accens, les discours, les vraies voix de leurs rôles.

Malgré le prestige de cet apprêt, il y en avait dans la foule quelques uns d'entre nous qui le soupçonnaient, qui secouaient de temps en temps leurs chaînes, et qui avaient la meilleure envie de se débarrasser de leurs éclisses et de tourner la tête; mais à l'instant, tantôt l'un, tantôt l'autre des charlatans que nous avions à dos, se mettait à crier d'une voix forte et terrible: Garde-toi de tourner la tête; malheur à qui secouera sa chaîne! Respecte les éclisses. Je vous dirai une autrefois ce qui arrivait à ceux qui méprisaient le conseil de la voix, les périls qu'ils couraient, les persécutions qu'ils avaient à souffrir. Ce sera pour quand nous ferons de la philosophie. Aujourd'hui qu'il s'agit de tableaux, j'aime mieux vous en décrire quelques uns de ceux que je vis sur la grande toile. Je vous jure qu'ils valaient bien les meilleurs du Salon. Sur cette toile, tout paraissait d'abord assez décousu; on pleurait, on riait, on jouait, on buvait, on chantait, on se mordait les poings, on s'arrachait les cheveux, on se caressait, on se fouettait; au moment où l'un se noyait, un autre était pendu, un troisième élevé sur un piédestal. Mais à la longue, tout se liait, s'éclaircissait et s'entendait. Voici

ce que j'y vis passer à différens intervalles que je rapprocherai pour abréger.

D'abord ce fut un jeune homme, ses longs vêtemens sacerdotaux en désordre, la main armée d'un thyrse, le front couronné de lierre, qui versait d'un grand vase antique des flots de vin dans de larges et profondes coupes qu'il portait à la bouche de quelques femmes, aux yeux hagards et à la tête échevelée. Il s'enivrait avec elles; elles s'enivraient avec lui; et quand ils étaient ivres, ils se levaient et se mettaient à courir les rues en poussant des cris mêlés de fureur et de joie. Les peuples frappés de ces cris se renfermaient dans leurs maisons, et craignaient de se trouver sur leurs passages. Ils pouvaient mettre en pièces le téméraire qu'ils auraient rencontré; et je vis qu'ils le fesaient quelquefois. Eh bien! mon ami, qu'en dites-vous?

GRIMM.

Je dis que voilà deux assez beaux tableaux, à peu près du même genre.

DIDEROT.

En voici un troisième d'un genre différent. Le jeune prêtre qui conduisait ces furieuses était de la plus belle figure : je le remarquai; et il me sembla, dans le cours de mon rêve, que, plongé dans une ivresse plus dangereuse que celle du vin, il s'adressait avec le visage, le geste, et les discours les plus passionnés et les plus tendres, à une jeune fille dont il embrassait vainement les genoux, et qui refusait de l'entendre.

GRIMM.

Celui-ci, pour n'avoir que deux figures, n'en serait pas plus facile à faire.

DIDEROT.

Surtout s'il s'agissait de leur donner l'expression forte et le caractère peu commun qu'elles avaient sur la toile de la caverne.

Tandis que ce prêtre sollicitait sa jeune inflexible, voilà que j'entends tout-à-coup, dans le fond des habitations, des cris, des ris, des hurlemens, et que j'en vois sortir des pères, des mères, des femmes, des filles, des enfans. Les pères se précipitaient sur leurs filles, qui avaient perdu tout sentiment de pudeur; les mères, sur leurs fils, qui les méconnaissaient; les enfans des différens sexes mêlés, confondus, se roulaient à terre; c'était un spectacle de joie extravagante, de licence effrénée, d'une ivresse et d'une fureur inconcevable. Ah! si j'étais peintre! J'ai encore tous ces visages-là présens à mon esprit.

GRIMM.

Je connais un peu nos artistes ; et je vous jure qu'il n'y en a pas un seul en état d'ébaucher ce tableau.

DIDEROT.

Au milieu de ce tumulte, quelques vieillards que l'épidémie avait épargnés, les yeux baignés de larmes, prosternés dans un temple, frappant la terre de leurs fronts, embrassaient de la manière la plus suppliante les autels du dieu ; et j'entendis très-distinctement le dieu ou peut-être le fripon subalterne qui était derrière la toile, dire : Qu'elle meure, ou qu'un autre meure pour elle.

GRIMM.

Mais, mon ami, du train dont vous rêvez, savez-vous qu'un seul de vos rêves suffirait pour une galerie entière ?

DIDEROT.

Attendez, attendez, vous n'y êtes pas. J'étais dans une extrême impatience de connaître quelle serait la suite de cet oracle funeste, lorsque le temple s'ouvrit derechef à mes yeux. Le pavé en était couvert d'un grand tapis rouge, bordé d'une large frange d'or. Ce riche tapis et la frange retombaient au-dessous d'une longue marche, qui régnait tout le long de la façade. A droite, près de cette marche, il y avait un de ces grands vaisseaux de sacrifice destinés à recevoir le sang des victimes. De chaque côté de la partie du temple que je découvrais, deux grandes colonnes d'un marbre blanc et transparent semblaient en aller chercher la voûte. A droite, au pied de la colonne la plus avancée, on avait placé une urne de marbre noir, couverte en partie des linges propres aux cérémonies sanglantes. De l'autre côté de la même colonne, c'était un candélabre de la forme la plus noble ; il était si haut, que peu s'en fallait qu'il n'atteignît le chapiteau de la colonne. Dans l'intervalle des deux colonnes de l'autre côté, il y avait un grand autel ou trépied triangulaire, sur lequel le feu sacré était allumé. Je voyais la lueur rougeâtre des brasiers ardens ; et la fumée des parfums me dérobait une partie de la colonne intérieure. Voilà le théâtre d'une des plus terribles et des plus touchantes représentations qui se soient exécutées sur la toile de la caverne, pendant ma vision.

GRIMM.

Mais, dites-moi, mon ami, n'avez-vous confié votre rêve à personne ?

DIDEROT.

Non. Pourquoi me faites-vous cette question ?

GRIMM.

C'est que le temple que vous venez de décrire, est exactement le lieu de la scène du tableau de Fragonard.

DIDEROT.

Cela se peut. J'avais tant entendu parler de ce tableau, les jours précédens, qu'ayant à faire un temple en rêve, j'aurai fait le sien. Quoi qu'il en soit, tandis que mes yeux parcouraient ce temple, et des apprêts qui me présageaient je ne sais quoi dont mon cœur était oppressé, je vis arriver seul un jeune acolyte, vêtu de blanc; il avait l'air triste; il alla s'accroupir au pied du candélabre, et s'appuyer les bras sur la saillie de la base de la colonne intérieure. Il fut suivi d'un prêtre. Ce prêtre avait les bras croisés sur la poitrine, la tête tout-à-fait penchée. Il paraissait absorbé dans la douleur et la réflexion la plus profonde; il s'avançait à pas lents. J'attendais qu'il relevât sa tête; il le fit en tournant les yeux vers le ciel, et poussant l'exclamation la plus douloureuse, que j'accompagnai moi-même d'un cri, quand je reconnus ce prêtre. C'était le même que j'avais vu quelques instans auparavant presser avec tant d'instance et si peu de succès la jeune inflexible; il était aussi vêtu de blanc; toujours beau; mais la douleur avait fait une impression profonde sur son visage; il avait le front couronné de lierre, et il tenait dans sa main droite le couteau sacré; il alla se placer debout, à quelque distance du jeune acolyte qui l'avait précédé. Il vint un second acolyte, vêtu de blanc, qui s'arrêta derrière lui.

Je vis entrer ensuite une jeune fille; elle était pareillement vêtue de blanc. Une couronne de roses lui ceignait la tête. La pâleur de la mort couvrait son visage. Ses genoux tremblans se dérobaient sous elle. A peine eut-elle la force d'arriver jusqu'aux pieds de celui dont elle était adorée; car c'était celle qui avait si fièrement dédaigné sa tendresse et ses vœux. Quoique tout se passât en silence, il n'y avait qu'à les regarder l'un et l'autre et se rappeler les mots de l'oracle, pour comprendre que c'était la victime, et qu'il allait en être le sacrificateur. Lorsqu'elle fut proche du grand-prêtre, son malheureux amant, ah! cent fois plus malheureux qu'elle, la force l'abandonna tout-à-fait; et elle tomba renversée sur le lit ou le lieu même où elle devait recevoir le coup mortel. Elle avait le visage tourné vers le ciel. Ses yeux étaient fermés. Ses deux bras, que la vie semblait avoir déjà quittés, pendaient à ses côtés; le derrière de sa tête touchait presque aux vêtemens du grand-prêtre, son sacrificateur et son amant. Le reste de son corps était étendu. Seulement l'aco-

lyte qui s'était arrêté derrière le grand-prêtre, le tenait un peu relevé.

Tandis que la malheureuse destinée des hommes et la cruauté des dieux ou de leurs ministres, car les dieux ne sont rien, m'occupaient, et que j'essuyais quelques larmes qui s'étaient échappées de mes yeux, il était entré un troisième acolyte, vêtu de blanc comme les autres, et le front couronné de roses. Que ce jeune acolyte était beau ! Je ne sais si c'était sa modestie, sa jeunesse, sa douceur, sa noblesse qui m'intéressaient ; mais il me parut l'emporter sur le grand-prêtre même. Il s'était accroupi à quelque distance de la victime évanouie ; et ses yeux attendris étaient attachés sur elle. Un quatrième acolyte, en habit blanc aussi, vint se ranger près de celui qui soutenait la victime ; il mit un genou en terre, et il posa sur son autre genou un grand bassin qu'il prit par les bords, comme pour le présenter au sang qui allait couler. Ce bassin, la place de cet acolyte, et son action ne désignaient que trop la fonction cruelle. Cependant il était accouru dans le temple beaucoup d'autres personnes. Les hommes, nés compatissans, cherchent dans les spectacles cruels l'existence de cette qualité.

Je distinguai vers le fond, proche de la colonne intérieure du côté gauche, deux prêtres âgés, debout, et remarquables par le vêtement irrégulier dont leur tête était enveloppée, la sévérité de leurs caractères, et la gravité de leur maintien.

Il y avait presque en dehors, contre la colonne antérieure du même côté, une femme seule ; un peu plus loin, et plus en dehors, une autre femme, le dos appuyé contre une borne, avec un enfant nu sur ses genoux. La beauté de cet enfant, et plus peut-être encore l'effet singulier de la lumière qui les éclairait, sa mère et lui, les ont fixés dans ma mémoire. Au-delà de ces femmes, mais dans l'intérieur du temple, deux autres spectateurs. Au devant de ces spectateurs, précisément entre les deux colonnes, vis-à-vis de l'autel et de son brasier ardent, un vieillard dont le caractère et les cheveux gris me frappèrent. Je me doute bien que l'espace plus reculé était rempli de monde ; mais de l'endroit que j'occupais dans mon rêve et dans la caverne, je ne pouvais rien voir de plus.

GRIMM.

C'est qu'il n'y avait rien de plus à voir ; que ce sont là tous les personnages du tableau de Fragonard ; et qu'ils se sont trouvés, dans votre rêve, placés tout juste comme sur sa toile.

DIDEROT.

Si cela est, oh ! le beau tableau que Fragonard a fait ! Mais écoutez le reste.

Le ciel brillait de la clarté la plus pure. Le soleil semblait précipiter toute la masse de sa lumière dans le temple, et se plaire à la rassembler sur la victime, lorsque les voûtes s'obscurcissent de ténèbres épaisses qui, s'étendant sur nos têtes, et se mêlant à l'air, à la lumière, produisirent une horreur soudaine. A travers ces ténèbres, je vis planer un génie infernal, je le vis. Des yeux hagards lui sortaient de la tête. Il tenait un poignard d'une main; de l'autre il secouait une torche ardente. Il criait. C'était le Désespoir; et l'Amour, le redoutable Amour, était porté sur son dos. A l'instant, le grand-prêtre tire le couteau sacré; il lève le bras; je crois qu'il en va frapper la victime; qu'il va l'enfoncer dans le sein de celle qui l'a dédaigné, et que le ciel lui a livrée. Point du tout : il s'en frappe lui-même. Un cri général perce et déchire l'air. Je vois la mort et ses symptômes errer sur les joues, sur le front du tendre et généreux infortuné; ses genoux défaillent; sa tête retombe en arrière, un de ses bras est pendant, la main dont il a saisi le couteau le tient encore enfoncé dans son cœur. Tous les regards s'attachent ou craignent de s'attacher sur lui. Tout marque la peine et l'effroi. L'acolyte qui est au pied du candélabre a la bouche entr'ouverte, et regarde avec effroi. Celui qui soutient la victime retourne la tête, et regarde avec effroi. Celui qui tient le bassin funeste relève ses yeux effrayés. Le visage et les bras tendus de celui qui me parut si beau montrent toute sa douleur et tout son effroi. Ces deux prêtres âgés, dont les regards cruels ont dû se repaître si souvent de la vapeur du sang dont ils ont arrosé les autels, n'ont pu se refuser à la douleur, à la commisération, à l'effroi; ils plaignent le malheureux, ils souffrent, ils sont effrayés. Cette femme seule, appuyée contre une des colonnes, saisie d'horreur et d'effroi, s'est retournée subitement; et cette autre, qui avait le dos contre une borne, s'est renversée en arrière, une de ses mains s'est portée sur ses yeux, et son autre bras semble repousser d'elle ce spectacle effrayant. La surprise et l'effroi sont peints sur les visages des spectateurs éloignés d'elle. Mais rien n'égale la consternation et la douleur du vieillard aux cheveux gris. Ses cheveux se sont dressés sur son front; je crois le voir encore, la lumière du brasier ardent l'éclairant, et ses bras étendus au-dessus de l'autel. Je vois ses yeux, je vois sa bouche, je le vois s'élancer. J'entends ses cris, ils me réveillent. La toile se replie, et la caverne disparaît.

GRIMM.

Voilà le tableau de Fragonard; le voilà avec tout son effet.

DIDEROT.

En vérité?

GRIMM.

C'est le même temple, la même ordonnance, les mêmes personnages, la même action, les mêmes caractères, le même intérêt général, les mêmes qualités, les mêmes défauts. Dans la caverne, vous n'avez vu que les simulacres des êtres; et Fragonard, sur sa toile, ne vous en aurait montré non plus que les simulacres. C'est un beau rêve que vous avez fait; c'est un beau rêve qu'il a peint. Quand on perd son tableau de vue pour un moment, on craint toujours que sa toile ne se replie comme la vôtre, et que ces fantômes intéressans et sublimes ne se soient évanouis comme ceux de la nuit. Si vous aviez vu son tableau, vous auriez été frappé de la même magie de lumière, et de la manière dont les ténèbres se fondaient avec elle, du lugubre que ce mélange portait dans tous les points de sa composition; vous auriez éprouvé la même commisération, le même effroi; vous auriez vu la masse de cette lumière, forte d'abord, se dégrader avec une vitesse et un art surprenant; vous en auriez remarqué les échos se jouant supérieurement entre les figures. Ce vieillard, dont les cris perçans vous ont réveillé, il y était, au même endroit, et tel que vous l'avez vu; et les deux femmes, et le jeune enfant, tous vêtus, éclairés, effrayés, comme vous l'avez dit. Ce sont les mêmes prêtres âgés avec leur draperie de tête, large, grande et pittoresque; les mêmes acolytes avec leurs habits blancs et sacerdotaux, répandus précisément sur sa toile comme sur la vôtre. Celui que vous avez trouvé si beau, il était beau dans le tableau comme dans votre rêve, recevant la lumière par le dos, ayant par conséquent toutes ses parties antérieures dans la demi-teinte ou l'ombre; effet de peinture plus facile à rêver qu'à produire, et qui ne lui avait ôté ni sa noblesse, ni son expression.

DIDEROT.

Ce que vous me dites me ferait presque croire que moi, qui n'y crois pas pendant le jour, je suis en commerce avec lui pendant la nuit. Mais l'instant effroyable de mon rêve, celui où le sacrificateur s'enfonce le poignard dans le sein, est donc celui que Fragonard a choisi?

GRIMM.

Assurément. Nous avons seulement observé, dans le tableau, que les vêtemens du grand-prêtre tenaient un peu trop de ceux d'une femme.

DIDEROT.

Attendez... Mais c'est comme dans mon rêve.

GRIMM.

Que ces jeunes acolytes, tout nobles, tout charmans qu'ils étaient, étaient d'un sexe indécis, des espèces d'hermaphrodites.

DIDEROT.

C'est encore comme dans mon rêve.

GRIMM.

Que la victime, bien couchée, bien tombée, était peut-être un peu trop étroitement serrée d'en bas par ses vêtemens.

DIDEROT.

Je l'ai aussi remarqué dans mon rêve; mais je lui faisais un mérite d'être décente, même dans ce moment.

GRIMM.

Que sa tête, faible de couleur, peu expressive, sans teintes, sans passages, *était* plutôt celle d'une femme qui sommeille que d'une *femme qui s'évanouit*.

DIDEROT.

Je l'ai rêvée avec ces défauts.

GRIMM.

Pour la femme, qui tenait l'enfant sur ses genoux, nous l'avons trouvée supérieurement peinte et ajustée; et le rayon de lumière échappé qui l'éclairait, à faire illusion; le reflet de la lumière sur la colonne antérieure, de la dernière vérité; le candélabre, de la plus belle forme, et faisant bien l'or. Il a fallu des figures aussi vigoureusement coloriées que celles de Fragonard, pour se soutenir au-dessus de ce tapis rouge, bordé d'une frange d'or. Les têtes des vieillards nous ont paru faites d'humeur, et marquant bien la surprise et l'effroi; les génies, bien furieux, bien aériens; et la vapeur noire qu'ils amenaient avec eux, bien éparse, et ajoutant un terrible étonnant à la scène; les masses d'ombre relevant de la manière la plus forte et la plus piquante la splendeur éblouissante des éclairs; et puis un intérêt unique. De quelque côté qu'on portât les yeux, on rencontrait l'effroi; il était dans tous les personnages; il s'élançait du grand-prêtre; il se répandait, il s'accroissait par les deux génies, par la vapeur obscure qui les accompagnait, par la sombre lueur des brâsiers. Il était impossible de refuser son âme à une impression si répétée. C'était comme dans les émeutes populaires, où la passion du grand nombre nous saisit avant même que le motif en soit connu. Mais, outre la crainte qu'au premier signe de croix tous ces beaux simulacres ne disparussent, il y a des juges d'un goût sévère, qui ont cru sentir dans toute la composition je ne sais

quoi de théâtral qui leur a déplu. Quoi qu'ils en disent, croyez que vous avez fait un beau rêve, et Fragonard un beau tableau. Il a toute la magie, toute l'intelligence et toute la machine pittoresque. La partie idéale est sublime dans cet artiste, à qui il ne manque qu'une couleur plus vraie et une perfection technique, que le temps et l'expérience peuvent lui donner.

177. *Un Paysage.*

On y voit un pâtre debout sur une butte. Il joue de la flûte. Il a son chien à côté de lui, avec une paysanne qui l'écoute. Du même côté, une campagne; de l'autre, des rochers et des arbres. Les rochers sont beaux. Le pâtre est bien éclairé, et de bel effet; la femme est faible et floue. Le ciel mauvais.

178. *L'absence des pères et mères mise à profit.*

A droite, sur de la paille, un havresac avec une carnassière. A côté, un petit tambour. Au-dessus, un vaisseau de bois, avec un linge mouillé et tors jeté par-dessus. Plus haut, dans un enfoncement du mur, un pot de grès en urne, avec une bouilloire; puis une porte de la chaumière, par laquelle sort un chien poil jaune, dont on ne voit que la tête et un peu des épaules; le reste est couvert par un chien poil blanc, portant au cou un billot. Ce chien est sur le devant; il a le museau posé sur une espèce de tonne ou grand baquet qui fait table. Sur cette table un bout de nappe, un plat de terre verni en vert, et quelques fruits.

D'un côté de la table, sur le fond, vers la droite, une petite fille assise de face, ayant une main sur les fruits, l'autre sur le dos du chien jaune. Derrière et à côté de cette petite fille, un petit garçon un peu plus âgé, faisant signe de la main, et parlant à un de ses frères qui est assis à terre auprès de l'âtre. L'autre main de celui-là est posée sur celle de sa petite sœur et sur le chien jaune. Il a aussi la tête et le corps un peu portés en avant.

De l'autre côté de la table, devant le foyer, qui est tout-à-fait à l'angle gauche du tableau, et qu'on ne reconnaît qu'à la lueur du feu, un frère plus grand, assis à terre, une main appuyée sur la table, en tenant de l'autre la queue d'un poêlon. C'est à celui-ci que son cadet parle et fait signe.

Sur le fond, tout-à-fait dans l'ombre, un autre garçon déjà grandelet, tenant embrassée et pressant vivement la sœur aînée de tous ces marmots. Elle paraît se défendre de son mieux.

Tous les enfans ont un air de famille commun avec leur sœur aînée; et je présume que si cette chaumière n'est pas celle d'un Guèbre, le garçon grandelet est un petit voisin, qui a pris le

moment de l'absence du père et de la mère, pour venir faire une petite niche à sa jeune voisine.

On voit à gauche, au-dessus du foyer, dans un enfoncement du mur, des pots, des bouteilles et autres ustensiles de ménage.

Le sujet est joliment imaginé; il y a de l'effet et de la couleur. On ne sait trop d'où vient la lumière. A cela près, elle est piquante, moins toutefois qu'au tableau de Callirhoé. Elle paraît prise hors la toile, et tomber de la gauche à la droite. La moitié de la main de l'enfant au poêlon, celle dont il s'appuie sur la table fait plaisir à voir, par sa partie de demi-teinte et sa partie éclairée. De là, en s'élargissant, la lumière va se répandre sur les deux chiens, et sur les deux autres enfans, sur tous les objets adjacens; ils en sont vivement frappés. C'est un petit tour de force, que ce chien blanc placé au fort de la lumière et sur le devant. On cherche pourquoi l'ombre est si noire sur le fond, qu'on y discerne à peine la partie la plus intéressante du sujet, le petit voisin qui violente la petite voisine; et je veux mourir si on le devine. Les chiens sont bien, mais mieux encore de caractère que de touche; ils sont flous, flous; du reste, bonnes gens. Comparez ces chiens-là avec ceux de Loutherbourg ou de Greuze; et vous verrez que les derniers sont les vrais. Dans ce genre flou, il faut être d'un fini précieux, et enchanter par les détails. Cette nappe est empesée et roide. Mauvais linge. L'enfant qui tient le poêlon a les jambes verdâtres, vaporeuses, et d'une longueur qui ne finit point. Il se tient un peu roide; du reste, son caractère de tête, simple et innocent, est charmant: on ne se lasse pas de regarder les deux autres.

C'est un bon petit tableau, où la manière de faire de l'artiste ne peut se méconnaître. Je l'aime mieux que le *paysage* qui est vigoureusement colorié, mais non touché ferme, deux choses fort diverses; dont le site n'est pas assez varié; où les petites figures, quoique faites avec humeur et esprit, sont faibles; et où les terrasses ne sont pas à beaucoup près aussi bien que les montagnes.

Fragonard revient de Rome. *Corésus et Callirhoé* est son morceau de réception. Il le présenta il y a quelques mois à l'académie, qui reçut l'artiste par acclamation. C'est en effet une belle chose; et je ne crois pas qu'il y ait un peintre en Europe capable d'en imaginer autant.

MONNET.

179. *Saint Augustin écrivant ses Confessions.*

Je ne parle de ce morceau, que pour montrer combien on peut rassembler de bêtises sur un espace de quelques pieds. Le Saint,

qu'on voit à gauche, a la tête tournée vers le ciel; mais est-ce au ciel ou en soi-même, qu'on cherche les fautes de sa vie passée? Il faut que ce Monnet n'ait ni vu faire ni fait un examen de conscience. Quand on regarde au ciel, on n'écrit pas; cependant le Saint écrit. Quand on écrit, on n'a pas le bec de sa plume en l'air; car alors l'encre descend sur la plume et non sur le papier. C'est un ange de mauvaise humeur, qui sert de pupitre. Cet ange est de bois; et quand on est de bois, il ne faut pas avoir d'humeur.

180. *Jésus-Christ expirant sur la croix.*

Le Christ expirant sur la croix, du même artiste, ne vaut pas mieux. Il n'est pas expirant, il est bien mort. Quand on expire, la tête est tombante; elle est tombée, comme ici, quand on a expiré. Et puis une vilaine tête ignoble, d'un supplicié, d'un martyr de Grêve. Point de dessin, une couleur fausse et noirâtre.

181. *L'Amour.*

Pas plus heureux dans une mythologie que dans l'autre; cet Amour nu, debout, vu de face, tenant son arc d'une main, et prenant de l'autre une couronne, est plat, blafard, sans expression, sans grâce, masse de chair informe : cela n'est non plus en état de voler qu'une oie.

TARAVAL.

182. *L'Apothéose de Saint Augustin.*

Arrivera-t-il? n'arrivera-t-il pas? Ma foi, je n'en sais rien. Je vois seulement que s'il retombe, et qu'il se rompe le cou, ce ne sera pas de sa faute; mais bien de la faute de ces deux maudits anges, qui voient ses terribles efforts, et qui s'en moquent. Ce sont peut-être deux anges pélagiens. Mais regardez donc comme le pauvre Saint se démène, comme il jette ses bras, comme il se tourmente, comme il nage contre le fil! Mais ce qui surprend, c'est qu'il devrait monter de lui-même, comme une plume; car il n'y a point de corps sous son vêtement. C'est ce qui me rassure en cas de chute, pour cette femme et ce petit enfant qui sont au-dessous, qu'il écrase déjà suffisamment par sa couleur. Cette femme, c'est la Religion, qui est assez bien de caractère. Je veux bien croire que sous la draperie il y a du nu, parce que quand une femme est jeune et belle, cela fait plaisir à imaginer; mais la draperie n'aide pas ici l'imagination. L'enfant est une espèce de génie qui soutient la chape, la mitre et le reste des dépouilles mondaines du Saint. Il est charmant d'esprit, de couleur et de touche. Tableau, bien dans quelques détails, mal dans l'ensemble; du reste, d'un pinceau sage, et non sans force.

183. *Vénus et Adonis.*

Il n'y a là qu'un dos de femme; mais il est beau, très-beau; belle coiffure de tête, tête bien posée sur les épaules; chair de blonde, on ne saurait plus vraie. Quand je demande à Falconet pourquoi celui qui a su faire une Vénus aussi belle, me fait à côté un aussi plat Adonis, il me répond que c'est parce qu'il a fait le visage de l'homme comme les fesses de la femme. La molesse du pinceau qui le rendait dans une de ces figures, ne convenait plus à l'autre figure.

184. *La Génoise qui s'est endormie sur son ouvrage.*

Est un petit chef-d'œuvre de confusion. La tête, le coussin, l'ouvrage, l'éventail, forment ce qu'on appelle un paquet. On dit que la tête est peinte gracieusement; je n'ai pas vu cela; mais j'ai bien vu qu'elle était grise.

185. *Une Académie peinte.*

Je ne me rappelle plus son *Académie;* je lis seulement en note sur mon livret : Bien dessinée, et peinte largement.

185. *Plusieurs têtes.*

Parmi plusieurs *têtes* de Taraval, il y en a une de *nègre*, qu'on a coiffée d'un bonnet qui imite la blancheur mate de l'argent.

Et puis une autre *d'un gueux*, que je me rappellerai toutes les fois que j'aurai à parler de peinture devant un artiste. Un homme de lettres, qui s'était engoué de cette tête, qui est une chose médiocre, disait devant le sculpteur Falconet, qu'il ne savait pas pourquoi on l'avait fourrée dans un coin obscur, où personne ne la voyait. *C'est*, lui répondit le sculpteur Falconet, *parce que Chardin, qui a rangé le Salon cette année, ne se connaît pas en belle tête.* Et puis, mon ami ***, allez-vous-en avec cela.

Et puis une autre *tête de vieillard*, qui fait une grimace horrible à ce nègre qu'on lui a mis en face. Ce vieillard n'aime pas les nègres.

Et puis d'autres têtes encore qu'on a pu faire, sans en avoir beaucoup.

Je pourrais, mon ami, enrayer ici, et vous dire que je suis quitte des peintres, et les peintres de moi; mais en traversant les salles de l'Académie, j'y ai découvert quatre tableaux tout frais; et M. Flipot, le concierge, qui a de l'amitié pour moi, m'a dit qu'ils étaient de Restout fils; et que celui du milieu, morceau de réception du jeune artiste, valait la peine d'être re-

gardé. M. Flipot, mon protecteur, se connait en peinture comme certaines gardes-malades se connaissent en maladies; il a tant vu de malades. Je m'arrêtai donc; et je vis *un Chartreux sous une roche*, qui adorait son Dieu cloué sur deux chevrons; *un poëte grec couronné de roses*, bien persuadé que, pour le peu de temps que nous avons à vivre, nous n'avons rien de mieux à faire que de rire, chanter, s'amuser, s'enivrer d'amour et de vin, et qui pratiquait sa morale; *un* certain *philosophe* du même pays, *son bâton à la main, et sa besace sur l'épaule*, qui, pour s'accoutumer aux refus, demandait l'aumône à une statue; et puis *un* autre *philosophe chrétien ou païen*, qui trouvait tout cela fort bien, et qui passait son chemin sans mot dire à personne, et sans que personne lui dît mot.

Le Chartreux était agenouillé sur une assez grosse pierre qui le montrait comme debout; son crucifix était à terre entre des débris de roches. L'homme contrit et pénitent avait les bras croisés sur la poitrine; il adorait; et son adoration était douce et profonde. Certainement c'est un bon moliniste, qui ne croit pas que lui et tous les autres soient damnés. Je gage que, son oraison faite, ce moine est indulgent et gai. C'est mon ancien condisciple Dom Germain, qui fait des horloges, des télescopes, des observations météorologiques pour l'Académie; des ballets pour la reine; et qui chante indistinctement le *miserere* de Lalande ou les scènes de Lulli. Du reste celui de Restout fils a de plus le mérite d'être drapé vrai; les plis sont bien ceux de l'étoffe et du nu; et s'il plaisait à Chardin de revendiquer ce morceau, on l'en croirait sur sa parole.

Le *Diogène* est un pauvre Diogène, dur et cru de couleur; et ces enfans, que son rôle bizarre a rassemblés, je voudrais bien savoir pourquoi ils sont de la couleur de gorge de pigeon. Ce n'est pas là cette jolie, vaine, ironique, impertinente, jeune, étourdie créature que nous voyons deux fois la semaine rue Royale; et que je ne sais quel peintre, car je ne me soucie guère des noms, a introduite dans une scène de la vie du même philosophe, et qui attend toujours qu'il dise une sottise. On voit que son rire est tout prêt.

L'*Anacréon* occupe le centre de la toile; il est assis, le corps droit et nu, la tête couronnée de roses, le visage coloré par le vin, la bouche entr'ouverte. Chante-t-il? je n'en sais rien. S'il chante, ce n'est pas de la musique française, car il ne crie pas assez. Il prend, de la main gauche, une large coupe d'argent placée sur une table, à côté d'une autre coupe et de quelques vases d'or. Son bras droit est jeté sur les épaules nues d'une jeune courtisane, le corps de face, la tête de profil, regardant pas-

sionnément le poëte, et pinçant les cordes d'une lyre. Au pied du lit, on voit une grande cassolette, d'où s'élève une vapeur odoriférante. Il entend une musique charmante; il savoure un vin délicieux; ses mains et ses regards se promènent sur une peau douce, et sur les plus belles formes; mais il sera damné. Le pauvre homme! les parties inférieures de son corps sont couvertes de deux draperies luxuriantes et riches. Elles viennent, de dessus la table qui porte les coupes, s'étendre sur ses cuisses et sur ses jambes, et vont dérober la petite, petite partie des charmes de la courtisane; mais l'imagination la supplée et peut-être mieux qu'elle n'est. De ces deux draperies, celle de dessous est de satin; celle de dessus, une étoffe violette de soie, et à fleurs. On a répandu des roses et quelques grappes de raisins autour des vases d'or, voisins des coupes. Le devant du lit de la courtisane est jonché de fleurs. On voit au pied de ce lit un thyrse, avec une couronne passée dans le thyrse. L'extrémité de la toile de ce côté est terminée par une espèce de grand rideau vert. Au-dessus des têtes de la courtisane et d'Anacréon, on voit des cîmes d'arbres, qui annoncent des jardins.

Toute cette composition respire la volupté. La courtisane est un peu mesquine; on a vu dans sa vie de plus beaux bras, une plus belle tête, une plus belle gorge, un plus beau teint, de plus belles chairs, plus de grâce, plus de jeunesse, plus de volupté, plus d'ivresse. Cependant, qu'on me la confie telle qu'elle est; et je ne crois pas que je m'amuse à lui reprocher ses cheveux trop bruns. C'est peut-être bien une courtisane grecque, que cette femme-là; pour Anacréon, je l'ai vu, je l'ai connu; et je vous jure que cela ne lui ressemble pas. Anacréon, mon ami, avait un grand front, du feu dans les yeux, de grands traits, de la noblesse, une belle bouche, de belles dents, le souris enchanteur et fin, l'air de la verve, de belles épaules, une belle poitrine, de l'embonpoint, les formes arrondies; tout annonçait en lui la vie voluptueuse et molle, l'homme de génie, l'homme de cour, l'homme de plaisir; et je ne vois là qu'un vilain Diogène, qu'un charretier ivre, noir, musclé, dur, bazanné, petits yeux, petite tête, visage maigre et enluminé, front étroit, chevelure mal-propre. Efface moi, jeune homme, cette hideuse et ignoble figure; prends le recueil des chansons délicates de notre poëte; fais-toi raconter sa vie; et peut-être que tu concevras son caractère. Et puis, cela n'est pas dessiné. Ce cou est roide; cette ombre forte sous la mamelle droite forme un creux où il doit y avoir un relief; et ce creux déplacé fait saillir l'os de l'épaule, et le déboîte. Ton Anacréon est disloqué.

La Tour avait raison, lorsqu'il me disait : Ne vous attendez pas que celui qui ne sait pas dessiner, trouve jamais de beaux caractères de tête. A quoi cela tient-il ? Il ajoutait une autre chose qui s'explique plus aisément : Ne vous attendez pas non plus qu'un pauvre dessinateur soit jamais un grand architecte. Je vous en dirai la raison dans un autre endroit.

Avant que de finir, il faut que je vous dise un mot d'un tableau charmant, qui ne sera peut-être jamais exposé au Salon. Ce sont les Etrennes de madame de Grammont à M. de Choiseul. J'ai vu ce tableau ; il est de Greuze. Vous n'y reconnaîtriez ni le genre, ni peut-être le pinceau de l'artiste ; pour son esprit, sa finesse, ils y sont. Imaginez une fenêtre sur la rue. A cette fenêtre un rideau vert entr'ouvert ; derrière ce rideau, une jeune fille charmante sortant de son lit, et n'ayant pas eu le temps de se vêtir. Elle vient de recevoir un billet de son amant. Cet amant passe sous sa fenêtre ; et elle lui jette un baiser en passant. Il est impossible de vous peindre toute la volupté de cette figure. Ses yeux, ses paupières en sont chargés ! Quelle main que celle qui a jeté le baiser ! quelle physionomie ! quelle bouche ! quelles lèvres ! quelles dents ! quelle gorge ! On la voit cette gorge, et on la voit toute entière, quoiqu'elle soit couverte d'un voile léger. Le bras gauche.... Elle est ivre ; elle n'y est plus ; elle ne sait plus ce qu'elle fait ; ni moi, presque ce que j'écris..... Ce bras gauche, qu'elle n'a plus la force de soutenir, est allé tomber sur un pot de fleurs qui en sont toutes brisées ; le billet s'est échappé de sa main ; l'extrémité de ses doigts s'est allée reposer sur le bord de la fenêtre, qui a disposé de leur position. Il faut voir comme ils sont mollement repliés ; et ce rideau, comme il est large et vrai ; et ce pot, comme il est de belle forme ; et ces fleurs, comme elles sont bien peintes ; et cette tête, comme elle est nonchalamment renversée ; et ces cheveux châtains, comme ils naissent du front et des chairs ; et la finesse de l'ombre du rideau sur ce bras ; de l'ombre de ces doigts sur le dedans de la main ; de l'ombre de cette main et de ce bras sur la poitrine ! La beauté et la délicatesse des passages du front aux joues, des joues au cou, du cou à la gorge ! comme elle est coiffée ! comme cette tête est bien par plans ! comme elle est hors de la toile ; et la mollesse voluptueuse qui règne depuis l'extrémité des doigts de la main, et qu'on suit de là dans tout le reste de la figure ; et comme cette mollesse vous gagne, et serpente dans les veines du spectateur ; comme il la voit serpenter dans la figure ! C'est un tableau à tourner la tête, la

vôtre même qui est si bonne. Bon soir, mon ami; il en arrivera ce qui pourra; mais je vais me coucher là-dessus. Voilà les peintres. Les statuaires auront demain à qui parler.

SCULPTURE.

J'AIME les fanatiques; non pas ceux qui vous présentent une formule absurde de croyance, et qui, vous portant le poignard à la gorge, vous crient : Signe, ou meurs; mais bien ceux qui, fortement épris de quelque goût particulier et innocent, ne voient plus rien qui lui soit comparable, le défendent de toute leur force; vont dans les maisons et les rues, non la lance, mais le syllogisme en arrêt, sommant et ceux qui passent et ceux qui sont arrêtés, de convenir de leur absurdité, ou de la supériorité des charmes de leur Dulcinée sur toutes les créatures du monde. Ils sont plaisans, ceux-ci. Ils m'amusent; ils m'étonnent quelquefois. Quand par hasard ils ont rencontré la vérité, ils l'exposent avec une énergie qui brise et renverse tout. Dans le paradoxe, accumulant images sur images, appelant à leur secours toutes les puissances de l'éloquence, les expressions figurées, les comparaisons hardies, les tours, les mouvemens; s'adressant au sentiment, à l'imagination, attaquant l'âme et sa sensibilité par toutes sortes d'endroits, le spectacle de leurs efforts est encore beau. Tel est Jean-Jacques Rousseau, lorsqu'il se déchaîne contre les lettres, qu'il a cultivées toute sa vie; la philosophie, qu'il professa; la société de nos villes corrompues, au milieu desquelles il brûle d'habiter, et où il serait désespéré d'être ignoré, méconnu, oublié. Il a beau fermer la fenêtre de son hermitage qui regarde la capitale, c'est le seul endroit du monde qu'il voie. Au fond de sa forêt, il est ailleurs. Il est à Paris. Tel est Winckelman, lorsqu'il compare les productions des artistes anciens et celles des artistes modernes. Que ne voit-il pas dans ce tronçon d'homme qu'on appelle le *Torse;* les muscles qui se gonflent sur sa poitrine, ce n'est rien moins que les ondulations des flots de la mer; ses larges épaules courbées, c'est une grande voûte concave, qu'on ne rompt point, qu'on fortifie au contraire par les fardeaux dont on la charge. Et ses nerfs? Les cordes des ballistes anciennes, qui lançaient des quartiers de rochers à des distances immenses, ne sont en comparaison que des fils d'araignée. Demandez à cet enthousiaste charmant, par quelle voie Glycon, Phidias et les autres sont parvenus à faire des ouvrages si beaux et si parfaits? Il vous répondra : Par le sentiment de la liberté, qui élève l'âme,

et lui inspire de grandes choses ; les récompenses de la nation, la considération publique, la vue, l'étude, l'imitation constante de la belle nature, le respect de la postérité, l'ivresse de l'immortalité, le travail assidu, l'heureuse influence des mœurs et du climat, et le génie. Il n'y a sans doute aucun point de cette réponse qu'on osât contester. Mais faites-lui une seconde question ; et demandez-lui s'il vaut mieux étudier l'antique que la nature, sans la connaissance, l'étude et le goût de laquelle les anciens artistes, avec tous les avantages particuliers dont ils ont été favorisés, ne nous auraient pourtant laissé que des ouvrages médiocres. L'antique, vous dira-t-il sans balancer, l'antique ; et voilà tout d'un coup l'homme qui a le plus d'esprit, de chaleur et de goût, la nuit, tout au beau milieu du Toboso. Celui qui dédaigne l'antique pour la nature, risque de n'être jamais que petit, faible et mesquin de dessin, de caractère, de draperie et d'expression. Celui qui aura négligé la nature pour l'antique, risquera d'être froid, sans vie, sans aucune de ces vérités cachées et secrètes, qu'on n'aperçoit que dans la nature même. Il me semble qu'il faudrait étudier l'antique, pour apprendre à voir la nature.

Les artistes modernes se sont révoltés contre l'étude de l'antique, parce qu'elle leur a été prêchée par des amateurs, et les littérateurs modernes ont été les défenseurs de l'étude de l'antique, parce qu'elle a été attaquée par des philosophes.

Il me semble, mon ami, que les statuaires tiennent plus à l'antique que les peintres. Serait-ce que les anciens nous ont laissé quelques belles statues, et que leurs tableaux ne nous sont connus que par les descriptions et le témoignage des littérateurs? Il y a toute une autre différence entre la plus belle ligne de Pline et le Gladiateur d'Agasias.

Il me semble encore qu'il est plus difficile de bien juger de la sculpture que de la peinture ; et cette mienne opinion, si elle est vraie, doit me rendre plus circonspect. Il n'y a presque qu'un homme de l'art qui puisse discerner, en sculpture, une très-belle chose d'une chose commune. Sans doute l'Athlète expirant vous touchera, vous attendrira, peut-être même vous frappera si violemment, que vous ne pourrez ni en séparer ni y attacher vos regards ; si toutefois vous aviez à choisir entre cette statue et le Gladiateur, dont l'action belle et vraie certainement, n'est pourtant pas faite pour s'adresser à votre âme, vous feriez rire Pigale et Falconet, si vous préfériez la première à celle-ci. Une grande figure, seule et toute blanche ; cela est si simple. Il y a là si peu de ces données, qui pourraient faciliter la comparaison de l'ouvrage de l'art avec celui de nature. La peinture me

rappelle par cent côtés ce que je vois, ce que j'ai vu. Il n'en est pas ainsi de la sculpture. J'oserai acheter un tableau sur mon goût, sur mon jugement. S'il s'agit d'une statue, je prendrai l'avis de l'artiste.

Vous croyez donc, me direz-vous, la sculpture plus difficile que la peinture?... Je ne dis pas cela. Juger est une chose, et faire est une autre. Voilà le bloc de marbre; la figure y est; il faut l'en tirer. Voilà la toile; elle est plane; c'est là-dessus qu'il faut créer. Il faut que l'image sorte, s'avance, prenne le relief; que je tourne autour; si ce n'est moi, c'est mon œil; il faut qu'elle vive... Mais, ajoutez-vous, peinte ou modelée..... D'accord... Et il faut qu'elle vive modelée, sans aucune de ces ressources qui sont sur la palette, et qui donnent la vie..... Mais ces ressources mêmes, est-il aisé d'en faire usage? Le sculpteur a tout lorsqu'il a le dessin, l'expression, et la facilité du ciseau. Avec ces moyens, il peut tenter avec succès une figure nue. La peinture exige d'autres choses encore. Quant aux difficultés à vaincre dans les sujets plus composés, il me semble qu'elles s'accroissent en plus grand nombre pour le peintre que pour le sculpteur. L'art de grouper est le même, l'art de draper est le même; mais le clair-obscur, mais l'ordonnance, mais le lieu de la scène, mais les ciels, mais les arbres, mais les eaux, mais les accessoires, mais les fonds, mais la couleur et tous ses accidens? Mais *non nostrum inter vos tantas componere lites*. La sculpture est faite et pour les aveugles, et pour ceux qui voient. La peinture ne s'adresse qu'aux yeux. En revanche, la première a certainement moins d'objets et moins de sujets que la seconde. On peint tout ce qu'on veut. La sévère, grave et chaste sculpture choisit. Elle joue quelquefois autour d'une urne ou d'un vase, même dans les compositions les plus grandes et les plus pathétiques: on voit en bas-relief des enfans qui folâtrent sur un bassin qui va recevoir le sang humain; mais c'est encore avec une sorte de dignité qu'elle joue. Elle est sérieuse, même quand elle badine. Elle exagère, sans doute; peut-être même l'exagération lui convient-elle mieux qu'à la peinture. Le peintre et le sculpteur sont deux poëtes; mais celui-ci ne charge jamais. La sculpture ne souffre ni le bouffon, ni le burlesque, ni le plaisant, rarement même le comique. Le marbre ne rit pas. Elle s'enivre pourtant avec les faunes et les sylvains; elle a très-bonne grâce à aider les satyres à remettre le vieux Silène sur sa monture, ou à soutenir les pas chancelans de son disciple. Elle est voluptueuse, mais jamais ordurière. Elle garde encore dans la volupté je ne sais quoi de recherché, de rare, d'exquis, qui m'annonce que son travail est long, pénible, difficile; et que, s'il est per-

mis de prendre le pinceau pour attacher à la toile une idée frivole qu'on peut créer en un instant et effacer d'un souffle, il n'en est pas ainsi du ciseau, qui, déposant la pensée de l'artiste sur une matière dure, rebelle, et d'une éternelle durée, doit avoir fait un choix original et peu commun. Le crayon est plus libertin que le pinceau, et le pinceau plus libertin que le ciseau. La sculpture suppose un enthousiasme plus opiniâtre et plus profond, plus de cette verve forte et tranquille en apparence, plus de ce feu couvert et caché qui bout au dedans. C'est une muse violente, mais silencieuse et secrète.

Si la sculpture ne souffre point une idée commune, elle ne souffre pas davantage une exécution médiocre. Une légère incorrection de dessin, qu'on daignerait à peine apercevoir dans un tableau, est impardonnable dans une statue. Michel-Ange le savait bien; où il a désespéré d'être parfait et correct, il a mieux aimé rester brut... Mais, direz-vous, cela même prouve que, la sculpture ayant moins à faire que la peinture, on en exige plus strictement ce qu'on est en droit d'en attendre..... Je l'ai pensé comme vous.

De quelques questions que je me suis faites sur la sculpture, la première, c'est : Pourquoi la chaste sculpture est pourtant moins scrupuleuse que la peinture, et montre plus souvent et plus franchement la nudité des sexes.

C'est, je crois, qu'après tout elle ressemble moins que la peinture; c'est que la matière qu'elle emploie est si froide, si réfractaire, si impénétrable; mais surtout, c'est que la principale difficulté de son imitation consiste dans le secret d'amollir cette matière dure et froide, d'en faire de la chair douce et molle; de rendre les contours des membres du corps humain; de rendre chaudement et avec vérité ses veines, ses muscles, ses articulations, ses reliefs, ses méplats, ses inflexions, ses sinuosités; et qu'un bout de draperie lui épargne des mois entiers de travail et d'étude : c'est que peut-être ses mœurs, plus sauvages et plus innocentes, sont meilleures que celles de la peinture; et qu'elle pense moins au moment présent qu'au temps à venir. Les hommes n'ont pas toujours été vêtus; qui sait s'ils le seront toujours?

La seconde, c'est : Pourquoi la sculpture, tant ancienne que moderne, a dépouillé les femmes de ce voile que la pudeur de la nature et l'âge de puberté jettent sur les parties sexuelles, et l'a laissé aux hommes?

Je vais tâcher d'entasser mes réponses, afin qu'elles se dérobent les unes par les autres. La propreté, l'indisposition périodique, la chaleur du climat, la commodité du plaisir, la

curiosité libertine, et l'usage des courtisanes qui servaient de modèles dans Athènes et dans Rome; voilà les raisons qui se présenteront les premières à tout homme de sens; et je les crois bonnes. Il est simple de ne pas rendre ce que l'on ne trouve pas dans son modèle. Mais l'art a peut-être des motifs plus recherchés; il vous fera remarquer la beauté de ce contour, le charme de ce serpentement, de cette longue, douce et légère sinuosité qui part de l'extrémité d'une des aines, et qui s'en va s'abaissant et se relevant alternativement, jusqu'à ce qu'elle ait atteint l'extrémité de l'autre aine; il vous dira que le chemin de cette ligne infiniment agréable serait rompu dans son cours par une touffe interposée; que cette touffe isolée ne se lie à rien, et fait tache dans la femme; au lieu que, dans l'homme, cette espèce de vêtement naturel, d'ombre assez épaisse aux mamelles, va s'éclaircissant, à la vérité, sur les flancs et sur les côtés du ventre; mais y subsiste, quoique rare, et va, sans s'interrompre, se rechercher elle-même plus serrée, plus élevée, plus fournie autour des parties naturelles. Il vous montrera ces parties naturelles de l'homme, dépouillées, comme un intestin grêle, un ver d'une forme déplaisante.

La troisième: Pourquoi les anciens n'ont jamais drapé leurs figures qu'avec des linges mouillés?

C'est que, quelque peine que l'on se donne pour caractériser en marbre une étoffe, on n'y réussit jamais qu'imparfaitement; qu'une étoffe épaisse et grossière dérobe le nu que la sculpture est plus jalouse encore de prononcer que la peinture; et que, quelle que soit la vérité de ses plis, elle conservera je ne sais quoi de lourd qui, se joignant à la nature de la pierre, fera prendre au tout un faux air de rocher.

La quatrième: Pourquoi le Laocoon a la jambe raccourcie plus longue que l'autre?

C'est que, sans cette incorrection hardie de dessin, la figure eût été déplaisante à l'œil; c'est qu'il y a des effets de nature qu'il faut ou pallier ou négliger. J'en apporte un exemple bien commun et bien simple, dans lequel je défie le plus grand artiste de ne pas pécher contre la vérité ou contre la grâce. Je suppose une femme nue assise sur un banc de pierre; quelle que soit la fermeté de ses chairs, certainement le poids de son corps appliquant fortement ses fesses contre la pierre sur laquelle elle est assise, elles boursouffleront désagréablement par les côtés, et formeront par derrière, l'une et l'autre, le plus impertinent bourrelet qu'on puisse imaginer. Mais est-ce que l'arrête du banc ne tracera pas à ses cuisses, en-dessous, une très-profonde et très-vilaine coupure? Que faire donc alors? Il n'y a pas à ba-

lancer; il faut ou fermer les yeux à ces effets, et supposer qu'une femme a les fesses aussi dures que la pierre, et que l'élasticité de ses chairs ne peut être vaincue par le poids de son corps, ce qui n'est pas vrai; ou jeter tout autour de sa figure quelque draperie qui me dérobe en même temps et l'effet désagréable, et les parties de son corps les plus belles.

La cinquième, c'est : Quel serait l'effet du coloris le plus beau et le plus vrai de la peinture sur une statue?

Mauvais, je pense. 1°. Il n'y aurait autour de la statue qu'un seul point où ce coloris serait vrai. 2°. Il n'y a rien de si déplaisant que le contraste du vrai mis à côté du faux; et jamais la vérité de la couleur ne répondra à la vérité de la chose. La chose, c'est la statue, seule, isolée, solide, prête à se mouvoir : c'est comme le beau point d'Hongrie de Roslin, sur des mains de bois; son beau satin si vrai, sur des figures de mannequin. Creusez l'orbite des yeux à une statue, et remplissez-les d'un œil d'émail ou d'une pierre colorée; et vous verrez si vous en supporterez l'effet. On voit même, par la plupart de leurs bustes, qu'ils ont mieux aimé laisser le globe de l'œil uni et solide, que d'y tracer l'iris, et que d'y marquer la prunelle; laisser imaginer un aveugle, que de montrer un œil crevé : et, n'en déplaise à nos modernes, les anciens me paraissent en ce point d'un goût plus sévère, qu'ils ne l'ont.

La peinture se divise en technique et idéale; et l'une et l'autre se sous-divise en peinture en portrait, peinture de genre, et peinture historique. La sculpture comporte à peu près les mêmes divisions; et de même qu'il y a des femmes qui peignent la tête, je ne trouverais point étrange qu'on en vît paraître incessamment une qui fît le buste. Le marbre, comme on le sait, n'est que la copie de la terre cuite. Quelques uns ont pensé que les anciens travaillaient, d'abord, le marbre; mais je crois que ces gens-là n'y ont pas assez réfléchi.

Un jour que Falconet me montrait les morceaux des jeunes élèves en sculpture, qui avaient concouru pour le prix, et qu'il me voyait étonné de la vigueur d'expressions et de caractères, de la grandeur et de la noblesse de ces ouvrages sortis de dessous les mains d'enfans de dix-neuf à vingt ans : Attendez-les dans dix ans d'ici, me dit-il; et je vous promets qu'ils ne sauront plus rien de cela. C'est que les sculpteurs ont besoin plus long-temps encore du modèle que les peintres; et que, soit paresse, soit avarice ou pauvreté, les uns et les autres ne l'appellent plus passé quarante-cinq ans. C'est que la sculpture exige une simplicité, une naïveté, une rusticité de verve, qu'on ne conserve guère au-delà d'un certain âge : et voilà la raison pour laquelle

les sculpteurs dégénèrent plus vite que les peintres, à moins que cette rusticité ne leur soit naturelle et de caractère. Pigale est bourru; Falconet l'est encore davantage. Ils feront bien jusqu'à la fin de leur vie. Le Moine est poli, doux, maniéré, honnête; il est, et il restera médiocre.

Le plagiat est aussi possible en sculpture; mais il est rare qu'il soit ignoré. Il n'est ni aussi facile à pratiquer, ni aussi facile à sauver qu'en peinture. Et puis, allons à nos artistes.

LE MOINE.

Cet artiste fait bien le portrait; c'est son seul mérite. Lorsqu'il tente une grande machine, on sent que la tête n'y répond pas. Il a beau se frapper le front; il n'y a personne. Sa composition est sans grandeur, sans génie, sans verve, sans effet; ses figures sont insipides, froides, lourdes et maniérées; c'est comme son caractère, où il ne reste pas la moindre trace de l'homme de nature. Voyez son monument de Bordeaux. Si vous lui ôtez *l'imposant* de la masse, que devient le reste? Faites des portraits, M. Le Moine; mais laissez là les monumens, surtout les monumens funèbres. Tenez, je vous le dis à regret, vous n'avez pas seulement assez d'imagination, pour bien coiffer une pleureuse. Jetez les yeux sur le mausolée de Deshays; et vous conviendrez que cette muse vous est inconnue.

De sept à huit bustes de Le Moine, il y en a deux ou trois qu'on peut regarder. Celui de la comtesse de Brionne, celui de la marquise de Gléon, et celui de notre ami Garrick.

187. *Le portrait de madame la marquise de Gléon.*

La belle tête, mon ami, que celle de madame la marquise de Gléon! Qu'elle est belle! elle vit; elle intéresse; elle sourit mélancoliquement. On est tenté de s'arrêter, et de lui demander pour qui le bonheur est fait, puisqu'elle n'est pas heureuse. Je ne la connais point cette femme charmante; je n'en ai jamais entendu parler; mais je gage qu'elle souffre. C'est bien dommage. Si ce n'est pas une créature admirable d'esprit et de caractère, comme elle l'est d'expression et de figure, renoncez à jamais à la foi des physionomies; et écrivez sur le dos de votre main: *fronti nulla fides.*

Le buste de Garrick

Est bien. Ce n'est pas l'enfant Garrick, qui baguenaude dans les rues, qui joue, saute, pirouette et gambade dans la chambre; c'est Roscius commandant à ses yeux, à son front, à ses joues, à sa bouche, à tous les muscles de son visage; ou plutôt à son âme qui prend la passion qu'il veut, et qui dispose en-

suite de toute sa personne, comme vous de vos pieds pour avancer et reculer, de vos mains pour lâcher ou prendre. Il est sur la scène.

188. *Le portrait de madame la comtesse de Brionne.*

Madame de Brionne. Eh bien! mon ami, que voulez-vous que j'en dise? Madame de Brionne n'est encore qu'une belle préparation. Les grâces et la vie vont éclore; mais elles n'y sont pas. Elles attendent que l'ouvrage soit fini; et quand le sera-t-il? Aux cheveux, le marbre n'est qu'égratigné. Le Moine a cru que du crayon noir pouvait suppléer au ciseau. Va-t-en voir s'ils viennent. Et puis cette poitrine, j'en ai vu de nouée, et comme celle-là. M. Le Moine, M. Le Moine, il faut savoir travailler le marbre; et cette pierre réfractaire ne se laisse pas pétrir par les premières mains venues. Si quelqu'un du métier, comme Falconet, voulait être franc, il vous dirait que les yeux sont froids et secs; que quand on bouche les narines, il faut ouvrir la bouche, sans quoi le buste étouffe : il vous dirait de vos portraits modelés, qu'ils sont plus touchés, plus hardis, mais pas assez finis, quoiqu'ils doivent l'être, parce que la nature l'est; et qu'il faut finir tout ce qui est fait pour être vu de près.

FALCONET.

Voici un homme qui a du génie, et qui a toutes sortes de qualités compatibles, incompatibles avec le génie, quoique ces dernières se soient pourtant rencontrées dans François de Vérulam et dans Pierre Corneille. C'est qu'il a de la finesse, du goût, de l'esprit, de la délicatesse, de la gentillesse et de la grâce tout plein; c'est qu'il est rustre et poli, affable et brusque, tendre et dur; c'est qu'il pétrit la terre et le marbre; et qu'il lit et médite; c'est qu'il est doux et caustique, sérieux et plaisant; c'est qu'il est philosophe, qu'il ne croit rien, et qu'il sait bien pourquoi; c'est qu'il est bon père, et que son fils s'est sauvé de chez lui; c'est qu'il aimait sa maîtresse à la folie; qu'il l'a fait mourir de douleur; qu'il en est devenu triste, sombre, mélancolique; qu'il en a pensé mourir de regret; qu'il y a longtemps qu'il l'a perdue; et qu'il n'en est pas consolé. Ajoutez à cela qu'il n'y a pas d'homme plus jaloux du suffrage de ses contemporains, et plus indifférent sur celui de la postérité. Il porte cette philosophie à un point qui ne se conçoit pas; et cent fois il m'a dit qu'il ne donnerait pas un écu pour assurer une durée éternelle à la plus belle de ses statues. Pigale, le bon Pigale, qu'on appelait à Rome le mulet de la sculpture, à force de faire, a su faire la nature, et la faire vraie, chaude et rigoureuse; mais

n'a et n'aura, ni lui ni son compère l'abbé Gougenot, l'idéal de Falconet; et Falconet a déjà le faire de Pigale. Il est bien sûr que vous n'obtiendrez point de Pigale, ni le *Pygmalion*, ni l'*Alexandre*, ni l'*Amitié* de Falconet; et qu'il n'est pas décidé que celui-ci ne refît le *Mercure* et le *Citoyen*, de Pigale. Au demeurant, ce sont deux grands hommes, et qui, dans quinze ou vingt siècles, lorsqu'on retirera des ruines de la grande ville quelques pieds ou quelques têtes de leurs statues, montreront que nous n'étions pas des enfans, du moins en sculpture. Quand Pigale vit le *Pygmalion* de Falconet, il dit : Je voudrais bien l'avoir fait. Quand le monument de Rheims fut exposé au Roule, Falconet, qui n'aimait pas Pigale, lui dit, après avoir vu et bien vu son ouvrage : M. Pigale, je ne vous aime pas; et je crois que vous me le rendez bien : j'ai vu votre *Citoyen*; on peut faire aussi beau, puisque vous l'avez fait; mais je ne crois pas que l'art puisse aller une ligne au-delà. Cela n'empêche pas que nous ne demeurions comme nous sommes. Voilà mon Falconet.

194. *La figure de femme assise*,

Destinée pour un bosquet de plantes à fleurs d'hiver, est de l'aveu de tous, grands, petits, savans, ignorans, connaisseurs ou non, un chef-d'œuvre de beau caractère, de belle position et de draperie. Cette draperie est une seule et unique pièce d'étoffe, qui s'en va prendre les bras, les jambes, le corps, les épaules, le dos, toute la figure, la dessinant, la moulant, la montrant devant, de côté, derrière, d'une manière aussi claire et peut-être plus piquante que si elle était toute nue. Cette draperie n'est pas épaisse; ce n'est pas non plus un voile léger. Elle est d'un corps mitoyen, qui se concilie à merveille avec la légèreté et la fonction de la figure. Son visage est beau. On y voit un intérêt tendre et doux pour les fleurs qu'elle protège et qu'elle cherche à dérober à la menace du froid, en étendant sur elles un pan de son vêtement. Elle est un peu penchée; et il est impossible d'imaginer son action faite avec plus de vérité et de grâce. Je relis ma description; et je la trouve calquée sur la figure. Ceux qui cherchent noise à tout, lui trouvent le menton un peu trop saillant.

Saint Ambroise.

C'est ce fougueux évêque, qui osa fermer les portes de l'église à Théodose, et à qui un certain souverain de par le monde, qui dans la guerre passée avait une si bonne envie de faire un tour dans la rue des prêtres, et une certaine souveraine qui vient de débarrasser son clergé de toute cette richesse qui l'em-

pêchait d'être respectable, auraient fait couper la barbe et les oreilles, en lui disant : Apprenez, monsieur l'abbé, que le temple de votre Dieu est sur mon domaine ; et que, si mon prédécesseur vous a accordé par grâce les trois arpens de terrein qu'il occupe, je puis les reprendre, et vous envoyer porter vos autels et votre fanatisme ailleurs. Ce lieu-ci est la maison du père commun des hommes, bons ou méchans ; et j'y veux entrer, quand il me plaira. Je ne m'accuse point à vous. Vous n'en savez pas assez pour me conseiller sur ma conduite, quand je daignerais vous consulter. Et de quel front vous immiscez-vous d'en juger ? Mais le plat empereur ne parla pas ainsi ; et l'évêque savait bien à qui il avait affaire. Le statuaire nous l'a montré dans le moment de son insolente apostrophe. Il a le bras étendu, le front de la réprimande et de la sévérité. Il parle. La tête est d'humeur ; mais je la crois un peu petite ; la draperie, grande, large, bien traitée, pittoresquement relevée par-devant, dessinant à merveille le bras gauche qu'elle couvre, et sous lequel j'imagine que l'évêque tient son bréviaire ou ses homélies. Si le volume en paraît énorme, c'est la faute du costume et non de l'artiste. Je pense bien qu'il se serait plu davantage à nous montrer un prophète juif ou quelque prêtre idolâtre, dont un bout du vêtement serait venu se répandre sur la tête, après avoir parcouru et moulé tout le corps. On peut tirer parti de tout ; et Falconet l'a prouvé par son Saint Ambroise, qui n'est pas occupé, comme on a coutume de nous montrer ses pareils, à ramener sa chape sous son bras, et à nous rappeler le geste familier de Pantalon.

195. *Alexandre cédant Campaspe, une de ses concubines, au peintre Apelle.* Bas-relief.

Il faut que je décrive ce bas-relief, parce qu'il est beau ; et que, sans l'avoir bien présent, il serait difficile d'entendre mes observations.

A droite, le peintre a quitté son chevalet, sur lequel on voit l'ébauche de Campaspe. Il a un genou en terre ; il est surpris et pénétré de la faveur du souverain. Cette figure de ronde-bosse, correspond au chevalet qui est de bas-relief.

Alexandre est à côté de Campaspe, sur le fond, debout, un peu avancé vers Apelle ; il paraît offrir au peintre ce beau modèle. Il tient de sa main gauche sa concubine par le poignet ; son autre bras est posé sur les épaules de Campaspe. C'est l'action d'un homme qui l'envoie à celui qui l'a désirée.

Campaspe est assise sur un siége couvert de quelque draperie. Elle a les yeux baissés. Elle a derrière elle un coussin. Cette fi-

gure est de ronde-bosse; et elle correspond en partie à l'Alexandre qui est de bas-relief, et à deux soldats placés derrière elle, qui sont aussi de bas-relief.

L'Apelle de ce bas-relief paraît être une réminiscence du *Pygmalion* d'il y a deux ans. Le trait qu'il a tracé sur la toile devrait être léger comme un fil d'araignée; et il est grossier.

L'Alexandre est de toute beauté; la bonté et la noblesse sont peintes sur son visage; mais c'est la bonté qui domine, peut-être un peu trop. Du reste, on ne pensera jamais une action plus vraie, une position plus simple, et une draperie plus noble. Ce large manteau, jeté sur ses épaules, fait à ravir.

Il est d'un homme d'esprit d'avoir fait baisser les yeux à Campaspe. Gaie, elle aurait blessé la vanité d'Alexandre, qu'elle aurait quitté sans peine. Triste, elle aurait mortifié le peintre. Mais il y a tant d'innocence et de simplicité dans le caractère de sa tête, que si vous placez un voile au-dessus de sa gorge, et que, ce voile tombant jusqu'au bout de ses pieds, tous ses appas nus vous soient dérobés, de manière que vous n'aperceviez plus que la tête, vous prendrez une concubine pour une jeune fille bien élevée, qui ignore ce que c'est qu'un homme, et qui se résigne à la volonté de son père, qui lui donne l'artiste que voilà pour époux. Ce caractère de tête est faux. C'est encore une réminiscence, mais bien déplacée, de *Pygmalion*. Falconet, mon ami, vous avez oublié l'état de cette femme; vous n'avez pas pensé qu'elle avait couché avec Alexandre, et qu'elle a connu le plaisir avec lui, et peut-être avec d'autres avant lui. Si vous eussiez donné des traits un peu plus larges à votre Campaspe, ç'aurait été une femme; et tout eût été bien. Mais dites-moi, je vous prie, que font là derrière ces deux vieux légionnaires? Est-ce qu'Alexandre, qui n'ignorait pas que sa concubine était exposée toute nue aux regards d'un peintre, s'est fait accompagner chez elle? Allons, mon ami, chassez-moi ces deux soldats déplacés à tous égards. Je vous proteste qu'ils n'y étaient pas, et que la scène s'est passée entre trois personnes, Alexandre, Apelle et Campaspe.... Et la loi du bas-relief, me direz-vous? Et la loi du sens-commun, vous répondrai-je?.... Et sur quoi sera projetée ma Campaspe, qui est de ronde-bosse?... Eh bien! mon ami, sur deux femmes que vous mettrez à la place de ces deux tristes Macédoniens; ces deux femmes, suivantes de Campaspe, seront plus décentes et plus intéressantes. D'ailleurs elles étaient dans l'appartement de Campaspe avant l'arrivée d'Alexandre; car je ne me persuaderai jamais qu'une femme seule s'expose toute nue aux regards d'un artiste. Mais voyez le joli caractère que vous donnerez à ces suivantes! Elles se seront retirées, quand le sou-

verain a paru ; témoins de sa générosité, comment pensez-vous qu'elles en seront affectées? C'est un groupe de bas-relief charmant à faire.

Votre Apelle est un peu grossièrement vêtu. Un peintre n'est pas un ouvrier comme un statuaire. Il est maigre, cela me convient ; ceux en qui brûle le tison de Prométhée, en sont consumés. Mais pourquoi m'avoir moutonné cette tête? Le génie est, ce me semble, autrement peigné que cela. Et cette Campaspe, qui savait dès la veille qu'on devait la peindre, aurait bien dû penser de son côté à faire une autre toilette de tête. Sa coiffure est aussi par trop négligée. Pour ces chairs-là, elles sont belles, assurément ; mais ce n'est pourtant pas encore la mollesse de la statue de Pygmalion : et lorsque Vien disait que pour le coup vous aviez prouvé que la sculpture l'emportait sur la peinture, il n'avait pas tout-à-fait tort.

Falconet a établi sur le bas-relief une règle qui me paraît sensée, mais qui met de dures entraves à l'artiste. Il dit : Le fond du marbre, c'est le ciel ; donc il ne doit jamais porter d'ombre. Mais comment les ombres ne seront-elles pas portées sur un ciel qui touche aux figures? Comment? Le voici. Si vous introduisez dans votre composition une figure qui soit de ronde-bosse, qu'il y ait immédiatement derrière elle un objet qui reçoive son ombre. Mais que deviendra l'ombre de cet objet? Rien. Il n'aura point d'ombre, si vous le faites de bas-relief. Alors il sera sur votre marbre, comme les objets qui sont éloignés, et qui semblent tenir au ciel. On ne cherche pas l'ombre d'un corps dont on ne voit que la moitié... Mais Falconet se conforme-t-il à sa loi?... Très-scrupuleusement... Et quel avantage en tire-t-il?... Celui de réduire le bas-relief à la vérité du tableau, et d'en lier toutes les parties. Voilà ce qui lui a fait introduire ses deux soldats dans celui dont il s'agit ici. Il lui fallait des objets qui reçussent l'ombre de Campaspe qu'il a faite de ronde-bosse ; mais deux suivantes lui auraient également servi, et auraient été mieux imaginées.

196. *La douce Mélancolie.*

C'est une figure mal nommée ; c'est la Mélancolie. Imaginez une jeune fille debout, le coude appuyé sur une colonne, et tenant dans sa main une colombe. Elle la regarde. Comme elle la regarde! comme une pauvre recluse regarderait au travers des barreaux de sa cellule deux amans tendres et passionnés. Son bras droit pend bien, et bien négligemment ; seulement il est un peu rond. On accuse aussi la draperie de manquer de légèreté par en bas, vers les jambes. A la bonne heure ; mais on n'y reconnaît

pas moins l'homme qui possède les physionomies des passions les plus difficiles à rendre.

197. *L'Amitié.*

Convenez, mon ami, que si l'on avait exhumé ce morceau, on en ferait le désespoir des modernes. C'est une figure debout, qui tient un cœur entre ses deux mains. C'est le sien, qu'elle tremble d'offrir. C'est un morceau plein d'âme et de sentiment. On se sent toucher, attendrir, en le regardant. Ce visage invite, de la manière la plus énergique, la plus douce et la plus modeste, à accepter son présent. Elle serait si fâchée, cette jeune enfant, s'il était refusé! La tête est d'un caractère tout-à-fait rare. Je ne me trompe pas, il y a dans cette tête je ne sais quoi d'enthousiastique et de sacré, qu'on n'a point encore connu. C'est la sensibilité, la candeur, l'innocence, la timidité, la circonspection fondues ensemble. Cette bouche entr'ouverte, ces bras tendus, ce corps un peu penché, sont d'une expression indicible. Le cœur *lui bat*; elle craint, elle espère. Je jure que la fille de *Greuze*, qui pleure son serin, est à cent lieues de ce pathétique. *Que cela* est beau et neuf! Et c'est un faquin de libraire qui s'est procuré la terre cuite! Qu'est-ce que cela fait là? Les bras et les mains sont on ne peut mieux modelés. La tête est singulièrement coiffée. C'est à cette coiffure, qui a quelque chose de ceux qui servent dans les temples, que la figure doit en partie son caractère sacré. On trouve l'idée du cœur petite, symbolique et mesquine. Je trouve, moi, qu'il ne lui manque que l'antiquité de la mythologie, et la sanction du paganisme. Accordez-lui ce sceau; et vous n'aurez plus rien à dire. On trouve les jambes un peu lourdes. Je sais ce que c'est. Le statuaire ayant fait le haut de sa figure tant soit peu long, s'est trouvé dans la nécessité ou de passer par-dessus les règles des proportions, ou de faire le bas de sa figure tant soit peu court. Il a pris ce dernier parti.

Je viens de juger Falconet avec la dernière sévérité, au poids du sanctuaire. A présent j'ajouterai qu'avec les défauts du plus faible de ses morceaux, il n'y a pas un artiste à l'académie qui ne fût vain de l'avoir fait.

199. 200. 201. VASSÉ.

Son *Portrait de Passerat* assez bien modelé. Je fais peu de cas de sa *Tête d'enfant*. Et sa *Comédie?* Drapée maigre, d'après un petit mannequin arrangé avec des épingles, sans grâce; du reste, gaie, spirituelle, d'un rire faux qu'il fallait fin.

PAJOU.

202. *Le Portrait du maréchal de Clermont-Tonnerre.*

Je me souviens d'un autre portrait de ce maréchal. Ne vous le rappelez-vous pas? Il était placé au-dessus de l'escalier. Le militaire y était en buste, debout, près de sa tente, l'air noble et fier. Pajou, lui, l'a fait innocent et bête.

203. *Portrait de M. de la Live.*

Ce *M. de la Live*, qui est à côté, est froid et plat comme lui. Vous prendrez cela comme il vous plaira; cela ne peut manquer d'être vrai.

204. *Modèle de Saint François de Sales.*

Le Modèle de Saint François de Sales est lourd et maussade. Par l'esquisse, jugez de ce que cela deviendra à l'exécution; car, je vous le répète, mon ami, le marbre n'est jamais qu'une copie. L'artiste jette son feu sur la terre; puis, quand il en est à la pierre, l'ennui et le froid le gagnent; ce froid et cet ennui s'attachent au ciseau, et pénètrent le marbre, à moins que le statuaire n'ait une chaleur inextinguible, comme le vieux poëte l'a dit de ses dieux.

105. *Le Bénitier.*

Pauvre de forme; et les enfans, qui le soutiennent, ni touchés, ni groupés.

106. *Le Tombeau.* Dessin.

M. Pajou, mettez-y donc l'air sépulcral et lugubre, si vous voulez que j'en dise du bien.

107. *La Bacchante, qui tient le petit Bacchus.*

Misérable, misérable; la femme et l'enfant mal groupés; avec cela le moins mauvais de tous... Mais, dites-vous, est-ce que cette tête de M. de la Live ne vous paraît pas ressemblante?... Elle est sans finesse... Mais tant mieux... Oui, mais j'entends sans finesse de ciseau.

108. *La Leçon anatomique.* Dessin.

Cela une leçon anatomique? C'est un banquet romain. Otez ce cadavre; mettez à sa place un grand turbot; et ce sera une estampe toute prête pour la première édition de *Juvénal.*

112. ADAM.

Abominable, exécrable Adam! je ne parle pas du plus ancien

des sots maris ; mais d'un sculpteur de son nom, qui nous donne un des pères du désert qui prie sur le bout d'une roche, pour Polyphème ; je ne sais quelle petite bête légère et frisée pour un des moutons à longue laine du Cyclope, et un sac de noix pour un Ulysse.

Polyphème fait sortir son troupeau de sa caverne; et, tenant son bélier qui avait coutume de marcher à la tête, et qu'il est étonné de trouver le dernier, prie Neptune son père de ne point souffrir que le marchand qui l'a aveuglé lui échappe. Ce marchand est Ulysse, qui se sauve de la caverne en se tenant attaché sous le ventre du bélier.

CAFFIERI.

Que diable voulez-vous que je vous dise de Caffieri ? qu'il a fait les *bustes de Lulli et de Rameau*, que la célébrité de ces deux noms a fait regarder.

CHALLE.

Celui-ci vient de mourir ; Dieu soit loué ! cela console un peu de Bouchardon.

219. *Le buste de M. Floncel, censeur royal*,

Est ébauché ; encore ne l'est-il pas spirituellement.

218. *Deux figures couchées, dont les sujets sont le Feu et l'Eau.*

Concevez-vous qu'un homme soit perclus de goût, au point de coucher sur le ventre une figure qui a des tétons, et de lui couvrir les fesses ? Eh ! stupide, que veux-tu donc que je voie? Mais il faut voir encore comment il vous les a couvertes. C'est un petit bout de draperie tortillée, imitant parfaitement le bourrelet d'une chemise relevée, précisément comme une femme-de-chambre le voit le matin à sa maîtresse. Placez-moi devant ce *Triton* un diacre qui lui étende son étole sur la tête ; et vous aurez un démoniaque tout prêt à rendre le diable.

D'HUÈS.

221. *Saint Augustin.*

J'ai entendu un artiste qui disait, en passant devant le *Saint Augustin* de d'Huès : *Mon Dieu, que les sculpteurs sont bêtes !* Cette exclamation indiscrète me frappa ; je m'arrêtai ; je regardai ; et au lieu d'un saint, je vis la tête hideuse d'un sapajou embarrassé dans une chasuble d'évêque.

MIGNOT.

222. *Bas-relief d'une Naïade vue par le dos.*

Dos de femme charmant ; caractère fluide et coulant, dessin pur, simple et facile.

BRIDAN.

223. *Saint Barthelemi sur le point d'être écorché.*

Il a un genou en terre ; ses bras sont levés vers le ciel. Il prie sans frayeur, sans émotion. Il offre ses souffrances et sa vie sans regret. Le bourreau a le dos tourné ; il a saisi le bras gauche du Saint ; il l'a serré d'une corde ; et il attache cette corde au haut d'un chevalet. Il a bien l'air de son état. Ce couteau qu'il tient dans sa bouche fait frémir. C'est une idée belle comme du *Carrache*. A cela près, le groupe est très-beau ; les formes sont grandes, le dessin correct, les muscles prononcés justes, et tous les détails bien étudiés.

Je vous ai dit que ce couteau que le bourreau tient dans sa bouche fait frémir, et cela est vrai. Je connais pourtant une idée de peintre plus forte et plus atroce ; c'est un vieux prêtre qui aiguise son couteau contre la pierre de l'autel, en attendant que sa victime lui soit livrée. Je ne sais si elle n'est pas de *Deshays*.

BERRUER.

224. *Cléobis et Biton*. Bas-relief.

Voici un beau, un très-beau morceau ! D'abord, rien de plus touchant que l'action de deux enfans qui, au défaut de bœufs, s'attèlent au chariot de leur mère, et la traînent eux-mêmes au temple. Les anciens récompensaient, éternisaient ces actions. Ah ! si j'avais cette voix qui se fait entendre des temps présent et à venir, comme je célébrerais celle qui vient de se passer sous mes yeux ! Je vais vous dire cela. Vous n'en serez pas moins touché du bas-relief. Mes libraires récompensent le domestique du chevalier de Jaucourt d'une somme assez honnête. Ce domestique, de lui-même, à l'insu de son maître, pense que le mien n'a rien eu ; qu'il a plus fatigué que lui : et il vient lui offrir la moitié de sa récompense. Je n'y entends rien ; ou cette justice est au-dessus de la piété filiale. Quoi qu'il en soit, la mère est assise sur le char ; elle a sur un de ses genoux un vase de sacrifice, ses deux mains sont posées sur le haut du vase. Son caractère est simple, l'attitude vraie, et la draperie bien entendue. Cela a une odeur d'antiquité qui plaît. Le char est solide et de belle forme. Les deux enfans sont nus, dans le goût sacré du bas-relief, et tirant bien. Mais il faut tout dire ; la mère paraît un peu jeune pour d'aussi grands enfans. Celui des enfans qui est sur le plan de devant a la jambe gauche pleine de vérités de nature ; mais l'autre est cassée au-dessous du genou. La tête de l'autre enfant est mal dessinée. Prenez-le par le nez ; mettez-le

de face ; et vous verrez que son oreille, faisant autant de chemin que son nez, se trouvera derrière sa tête. Et puis ils ont tous deux la physionomie de nos anges. Du reste, ce jeune homme sait amollir et vivifier le marbre. C'est son morceau de réception. Qu'il soit reçu bien vite. M. Flipot, ouvrez les deux battans.

225. *Un Vase de marbre, orné d'un bas-relief d'enfans qui jouent avec un cep de vigne.*

Petit chef-d'œuvre. Enfans groupés à ravir, bien larges, jouant bien ; un marbre bien mou, bien pétri ; le bas-relief bien entendu ; et le vase d'une forme ! Ce cerceau de marbre blanc qui porte la sculpture est du meilleur effet.

226. *Projet d'un Tombeau.*

Un tombeau, qui a le caractère lugubre, c'est celui-ci. Figures bien pathétiques, l'une triste et muette, l'autre agissante et parlante. La première est la Pureté, qui pare une urne cinéraire d'une guirlande. L'autre est l'Amitié, qui s'abandonne à sa douleur. Belle draperie, bien poétique ; beaux caractères de têtes ; belle pensée.

Il y a du même artiste d'autres *projets de Tombeaux ;* mais ils ne sont pas aussi heureux.

Vous voilà tiré des sculpteurs, et moi aussi. Vous voyez, mon ami, que cent morceaux de sculptures s'expédient à moins de frais que cinq ou six tableaux. Ce sont les ouvrages de sculpture qui transmettent à la postérité les progrès des beaux-arts chez une nation. Le temps anéantit tous les tableaux ; la terre conserve les débris du marbre et du bronze. Que nous reste-t-il d'Apelle ? Rien. Mais puisque son pinceau égalait les sublimes ciseaux de son temps, *l'Hercule Farnèse*, *l'Apollon du Belvédère*, *la Vénus de Médicis*, *le Gladiateur*, *le Faune*, *le Laocoon*, *l'Athlète expirant*, témoignent aujourd'hui de son talent.

Nous avons perdu cette année un habile statuaire ; c'est *René-Michel Slotz*. Il naquit à Paris, en 1705. Il gagne le prix de l'académie à vingt-un ans. Il part pour Rome ; il s'y instruit ; il s'y distingue. Je n'ai vu de lui que son *Buste d'Iphigénie* et son *Mausolée de Languet*, curé de Saint-Sulpice, le plus grand charlatan de son état et de son siècle. La tête en est de toute beauté ; et le marbre demande sublimement à Dieu pardon de toutes les friponneries de l'homme. Je ne connais point de scélérat à qui il ne put inspirer quelque confiance en la miséricorde infinie. Cependant l'Iphigénie l'emporte encore sur ce morceau. Tout y est, et la noblesse de caractère, et le choix

des formes, et leur pureté, et la netteté du travail, et l'excellence du goût. Cela est à compter parmi les précieux ouvrages de l'art. Slotz revint à Paris en 1747. Le petit *Coypel*, dont le *Tournehem* était embéguiné, le reçut froidement; et l'artiste resta sans travail. Bonne leçon pour les souverains! S'ils mettent à la tête des arts une espèce, c'est du dégoût qu'ils assurent aux hommes rares, et de la protection aux espèces. Le ciseau tombe des mains de Slotz; et le voilà livré à la décoration théâtrale, aux catafalques, aux feux d'artifice, et à toutes les puérilités des *menus*. Mais quel est sur l'homme l'effet de son talent ravalé? Le chagrin, la mélancolie, la bile épanchée dans le sang, et la mort, comme il arriva à Slotz en 1764. Son sort rappelle celui du *Pujet*. On vante de Slotz *le Tombeau du marquis Caponi*, à Florence; une *Tête de Calchas*, et les *Bas-reliefs du portail de Saint-Sulpice*. Il avait su se garantir de l'exactitude froide et de la simplicité affectée, les deux défauts où l'on tombe par une imitation servile de l'antique. Il était entraîné à la manière souple et gracieuse, jusqu'à sacrifier quelquefois la correction du dessin. Il savait travailler le marbre; et on lui accorde peu d'égaux dans l'art de bien draper. Du reste, homme de bien, avec le sceau de l'habile homme, sans jalousie.

En écrivant ce court éloge de Slotz, je me suis rappelé un fait qu'il faut que je consigne dans vos fastes. C'était autrefois l'usage, de présenter au monarque les morceaux de sculpture des jeunes élèves qui concouraient pour le prix, la pension et l'école de Rome. Un élève de Bouchardon osa lutter contre son maître, et faire la statue équestre de Louis XV. Ce morceau fut porté à Versailles avec les autres. Le monarque, frappé de la beauté de celui-ci, s'adressant à ses courtisans, leur dit : *Il me semble que j'ai bonne grâce à cheval.* Il n'en fallut pas davantage pour perdre le jeune homme. On le força de briser lui-même son ouvrage; et l'usage d'exposer aux yeux du souverain les morceaux des élèves fut aboli. Sur quoi, mon ami, réfléchissez à votre aise, tandis que je vais vous préparer l'article des graveurs.

LES GRAVEURS.

Si vous pensez, mon ami, que parmi cette multitude innombrable d'hommes qui tracent des caractères alphabétiques sur le papier, il n'y en a pas un qui n'ait sa manière d'écrire, assez différente d'une autre, pour qu'un expert qui sait son métier n'en puisse attester par serment et former la sentence du juge;

vous ne serez pas surpris qu'il n'y ait pás un graveur qui n'ait un burin et un faire qui lui soient propres; et vous ne le serez pas davantage que Mariette reconnaisse tous ces burins et faires particuliers, lorsque vous saurez que Le Blanc, Le Bel, ou tel autre joaillier du quai des Orfèvres, a si bien dans sa tête toutes les pierres de quelque importance qu'il a vues dans le commerce, qu'on chercherait vainement à les déguiser à son œil expérimenté, en les faisant repasser sur la meule du lapidaire.

Il y aurait un moyen de se connaître assez promptement en gravure; ce serait de se composer un portefeuille d'estampes choisies pour cette étude. Et ne croyez pas qu'il en fallût beaucoup : le seul *Portrait du maréchal d'Harcourt*, qu'on appelle le *Cadet à la perle*, vous apprendrait comment on traite la plume, la chair, les cheveux, le buffle, la soie, la broderie, le linge, le drap, le métal et le bois. Ce morceau est de Masson; et il est d'un burin hardi. Ajoutez-y *les Pélerins d'Emmaüs*, qu'on appelle la *Nappe;* ramassez quelques morceaux d'Edelink, de Wischer, de Gérard Audran; n'omettez pas surtout *la Vérité portée par le Temps*, de ce dernier. Ayez pour les petits sujets quelques estampes de Calot et de Label; ce dernier est riche et chaud : et puis exercez vos yeux. En attendant que votre portefeuille soit fermé, je vais vous ébaucher les premiers linéamens de l'art.

Il est bien singulier et bien fâcheux, que les Grecs, qui avaient la gravure en pierre fine, n'aient pas songé à la gravure en cuivre. Ils avaient des cachets qu'ils imprimaient sur la cire; et il ne leur vint point en pensée d'étendre cette invention. Songez qu'elle nous aurait conservé les chefs-d'œuvre en peinture des grands maîtres de l'antiquité. Deux découvertes qui se touchent dans l'esprit humain sont quelquefois séparées par des siècles.

On grave sur les métaux, sur le bois, sur la pierre, sur quelques substances animales, sur le verre, en creux et en relief.

Sculpter, c'est dessiner avec l'ébauchoir et le ciseau; graver, c'est dessiner, soit avec le burin, soit avec le touret; ciseler, c'est dessiner avec le mattoir et les ciselets. Le dessin est la base d'un grand nombre d'arts; et il est assez commun de dessiner facilement avec quelques uns de ces instrumens, et de s'en acquitter médiocrement avec le crayon. Toutes ces manières de dessiner font le sculpteur, le modeleur, le graveur en taille-douce, le graveur en bois, le graveur en pierres fines, le graveur en médailles, en cachets, et le ciseleur. Il ne s'agit ici que du graveur en taille-douce, du traducteur du peintre.

Le graveur en taille-douce est proprement un prosateur qui se propose de rendre un poëte d'une langue dans une autre. La couleur disparaît. La vérité, le dessin, la composition, les caractères, l'expression restent.

Les tableaux sont tous destinés à périr. Le froid, le chaud, l'air et les vers en ont déjà beaucoup détruit. C'est à la gravure, à sauver ce qui peut en être conservé. Les peintres, s'ils étaient un peu jaloux de leur gloire, ne devraient donc pas perdre de vue le graveur.

Raphaël corrigeait lui-même le trait de Marc-Antoine.

Un excellent auteur, qui tombe entre les mains d'un mauvais traducteur, Homère entre les mains d'un Bitaubé, est perdu. Un auteur médiocre, qui a le bonheur de rencontrer un bon traducteur, Lucain un Marmontel, a tout à gagner. Il en est de même du peintre et du graveur, surtout si le premier n'a point de couleur. La gravure tue le peintre qui n'est que coloriste. La traduction tue l'auteur qui n'a que du style.

En qualité de traducteur d'un peintre, le graveur doit montrer le talent et le style de son original. On ne grave point *Raphaël* comme *le Guerchin*, *le Guerchin* comme *le Dominicain*, *le Dominicain* comme *Rubens*, ni *Rubens* comme *le Michel-Ange*. Lorsque le graveur a été un homme intelligent, au premier aspect de l'estampe, la manière du peintre est sentie.

Entre les peintres, l'un demande un burin franc, une touche hardie, un ensemble chaud et libre. Un autre veut être plus fini, plus moelleux, plus suave, plus fondu de contours, demande une touche plus indécise; et ne croyez pas que ces différences soient incompatibles avec la bonne gravure. L'esquisse même a sa manière, qui n'est pas celle de l'ébauche.

Si quelques principes réfléchis n'éclairent pas le graveur, s'il ne sait pas analyser ce qu'il copie, il n'aura jamais qu'une routine qu'il mettra à tout; et pour une estampe passable, où sa routine s'accordera avec la manière du peintre, il en fera mille mauvaises.

Lorsque vous jeterez les yeux sur une gravure, et que vous y verrez les mêmes objets traités diversement, vous n'attribuerez donc pas cette variété à un goût arbitraire, bizarre et fantasque. C'est la suite du genre de peinture; c'est la convenance du sujet. C'est qu'un même genre de peinture, un même sujet ont offert des oppositions, des tons de couleurs, des effets de lumière, qui ont entraîné des travaux opposés.

Ne pensez pas qu'un graveur rende tout également bien.

Baléchou, qui sait conserver aux eaux la transparence des eaux de Vernet, fait des montagnes de velours.

N'estimez ni un travail propre, égal et servilement conduit, ni un travail libertin et déréglé. Il n'y a là que de la patience; ici, que de la paresse ou même de l'insuffisance.

Il y a des artistes qui affectent une gravure losange; d'autres une gravure carrée. Dans la gravure losange, les tailles dominantes, qui établissent les formes, les ombres, ou les demi-teintes, se croisent obliquement. Dans la gravure carrée, elles se coupent à angles droits. Si l'on place les unes sur les autres des tailles trop losanges, ces figures trop allongées en un sens, trop étroites dans l'autre, produiront une infinité de petits blancs qui s'enfileront de suite, et qui interrompront, surtout dans les masses d'ombre, la tranquillité et le sourd qu'elles demandent.

Les uns gravent serré; d'autres gravent lâche. La gravure serrée peint mieux, donne de la douceur. La gravure lâche alourdit, ôte la souplesse, et fatigue l'œil. Ce sont deux étoffes, l'une tramée gros, et l'autre tramée fin. La dernière est la précieuse.

C'est par les entretailles qu'on caractérise les métaux, les eaux, la soie, les surfaces polies et luisantes. Il y a des tailles en points. Il y a des points semés dans les tailles. Les points empâtent les chairs. Il y a des points ronds et des points couchés, qu'on entremêle selon les effets à produire.

Si l'on forme avec une pointe aiguë des traits ou des hachures, sans recourir ni à l'eau-forte, ni au burin; cela s'appelle graver à la pointe sèche. La pointe sèche ouvre le cuivre, sans en rien détacher. On l'emploie dans le fini, aux objets les plus tendres, les plus légers, aux ciels, aux lointains; et son travail contrastant avec celui de l'eau-forte et du burin, est toujours heureux et piquant.

Si, dans la gravure à l'eau-forte, cette esclave capricieuse du graveur a tracé une taille peu profonde, et qui ait encore le défaut d'être plus large que profonde, attendez-vous à voir cet endroit gris relativement au travail du burin. L'eau-forte fait la joie ou le désespoir de l'artiste, dont elle allonge ou abrège l'ouvrage tandis qu'il dort. Si elle a trop mordu, et que la taille soit aussi profonde que large; la taille prenant autant de noir dans son milieu que sur ses bords, le pauvre imprimeur en taille-douce aura beau fatiguer son bras et user la peau de sa main à frotter sa planche, le ton sera aigre, noir, dur, surtout dans les demi-teintes.

S'il arrive aux tailles de prendre trop de largeur, les espaces blancs resserrés se confondront. Tout le travail du burin n'em-

pêchera ni l'âcreté ni les crevasses. Que l'artiste tienne ses lumières larges, il sera toujours maître de les restreindre.

Si vous attachez vos yeux sur une gravure faite d'intelligence, vous y discernerez la taille de l'ébauche dominante sur les travaux du fini.

Ce sont les secondes et troisièmes tailles qui donnent à la peau sa mollesse. Voyez les points se serrer vers les ombres. Voyez-les s'écarter vers la lumière. Regardez chaque point comme un rayon de lumière éteint. Les points ne se sèment pas indistinctement; ils correspondent toujours à l'intervalle vide et blanc de deux points collatéraux.

Laissez-moi dire, mon ami. C'est à l'aide de ces petits détails techniques, que vous saurez pourquoi telle estampe vous plaît, telle autre vous déplaît, et pourquoi votre œil se récrée ici et s'afflige là.

Porter les touches à leur dernier degré de vigueur, est le dernier soin de l'artiste. Un principe commun au dessin, à la peinture et à la gravure, c'est que les plus grands bruns ne peuvent être amenés que par gradation.

L'eau-forte est heureuse, lorsqu'elle laisse peu d'ouvrage au burin, surtout dans les petits sujets. Le burin grave et sérieux ne badine pas comme la pointe. Qu'il ne se mêle que de l'accord général.

Je dirais au graveur: Que les formes soient bien rendues par vos tailles; que celles-ci dégradent donc scrupuleusement selon les plans des objets; que celles qui précèdent commandent toujours celles qui suivent; que les endroits de demi-teinte auprès des lumières soient moins chargés de tailles que les reflets et les ombres; que les premières, secondes et troisièmes fassent avancer ou fuir de plus en plus; que chaque chose ait son travail propre; que la figure, le paysage, l'eau, les draperies, les métaux en soient caractérisés. Produisez le plus d'effet avec le moins de copeaux.

Un mot encore, mon ami, de la gravure noire et de la gravure au crayon, et je vous laisse.

La gravure noire consiste à couvrir toute une surface de petits points noirs qu'on adoucit, affaiblit, amattit, efface. De là les ombres, les reflets, les teintes, les demi-teintes, le jour et la nuit. Dans la taille-douce, tout est éclairé, le travail introduit l'ombre et la nuit. Dans la gravure noire, la nuit est profonde. Le travail fait poindre le jour dans cette nuit.

La gravure au crayon est l'art d'imiter les dessins au crayon. Belle invention, qui a sur tous les genres de gravure l'avantage de fournir des exemples à copier aux élèves. Celui qui dessine

d'après la taille-douce, se fait une manière dure, sèche et arrangée.

Le procédé de la gravure au crayon differe peu de celui de la manière noire. Ce sont des points variés, sans ordre, qu'on laisse séparés, ou qu'on unit en les écrasant; travail qui imite la neige, et donne à l'estampe l'air d'un papier, sur les petites éminences duquel le crayon a déposé ses molécules. C'est un nommé *François* qui l'a inventée; celui qui l'a perfectionnée s'appelle *Marteau.*

La gravure conserve et multiplie les tableaux; la gravure au crayon multiplie et transmet les dessins.

Je ne dirai de la gravure en médaille qu'une chose; c'est que la gloire des souverains est intéressée à l'encourager. Les beaux médaillons, les belles monnaies seront un lustre de plus à leurs règnes. Plus ils auront exécuté de grandes choses, plus ils ont le droit de penser que les hommes à venir seront curieux de voir les images de ceux dont l'histoire leur transmettra les hauts faits.

Passons maintenant aux morceaux de gravure qu'on a exposés au Salon cette année.

COCHIN.

Il y a de Cochin un frontispice pour l'Encyclopédie.

228. *Dessin destiné à servir de frontispice au livre de l'*Encyclopédie.

C'est un morceau très-ingénieusement composé. On voit en haut la Vérité, entre la Raison et l'Imagination; la Raison qui cherche à lui arracher son voile, l'Imagination qui se prépare à l'embellir. Au-dessous de ce groupe, une foule de philosophes spéculatifs; plus bas, la troupe des artistes. Les philosophes ont les yeux attachés sur la Vérité; la métaphysique orgueilleuse cherche moins à la voir qu'à la deviner. La Théologie lui tourne le dos, et attend sa lumière d'en-haut. Il y a certainement dans cette composition une grande variété de caractères et d'expressions. Mais les plans n'avancent, ne reculent pas assez. Le plus élevé devrait se perdre dans l'enfoncement; le suivant venir un peu sur le devant; le troisième y être tout-à-fait. Si la gravure réussit à corriger ce défaut, le morceau sera parfait.

DU MÊME.

229. *Plusieurs morceaux allégoriques, relatifs à des événemens passés sous les règnes de nos rois.*

L'esprit, la raison, le pittoresque, tout y est; et les têtes, et

et les expressions, et l'ensemble des figures, et la composition. Cet artiste, homme de plaisir, grand dessinateur, autrefois graveur du premier ordre, n'aurait fait que ces dessins, qu'ils suffiraient pour lui assurer une réputation solide.

LE BAS.

C'est lui qui a porté le coup mortel à la bonne gravure parmi nous, par une manière qui lui est propre, dont l'effet est séduisant, et que tous les jeunes élèves se sont efforcés d'imiter inutilement. Il a publié :

230. *Quatre Estampes de la troisième suite des ports de France de Vernet, gravés en société avec M. Cochin.*

C'est Cochin qui a fait les figures; et c'est ce qu'il y a de bien. Ces associés n'ont pas pleuré bien amèrement la mort de *Baléchou.*

WILLE.

Il est le seul qui sache allier la fermeté avec le moelleux du burin. Il n'y a non plus que lui qui sache rendre les petites têtes.

232. *Musiciens ambulans.*

Bien, très-bien.

ROETTIERS.

233. *Médailles et Jetons.*

Qu'on ne saurait regarder, quand on a vu un grand bronze ou une pierre gravée antique.

FLIPART.

Rien qui vaille. Ah! Baléchou, *ubi*, *ubi es !*

MOETTE.

On ne saurait plus mauvais. *Son donneur de Sérénade* et sa *Paresseuse*, d'après Greuze, presque supportables. Quant au *monument de Reims*, conduit et corrigé par Cochin, très-complètement raté. La figure du monarque, roide et marchant sur les talons, défauts du bronze; trous et noirs dans les lumières; et les devans et les fuyans, et l'architecture du fond attachés au piédestal.

BEAUVARLET.

Deux petits Enfans qui tiennent les pattes d'un chien sur une guitare.

Gravure large et facile. Pour l'*Offrande à Vénus*, d'après Vien, rien de la finesse de dessin du tableau. *La Conversation*

espagnole et *la Lecture*, de Vanloo, dessinés pour être mis sur cuivre, mous de touche, et les caractères de tête honnêtement ratés. L'artiste pouvait se dispenser d'avertir qu'ils n'étaient pas originaux.

L'EMPEREUR, MELINI, ALLIAMET, *de communi martyrum.*

Rien à leur dire, pas même qu'ils tâchent d'être meilleurs. Ils en sont là; il faut qu'ils y restent.

DUVIVIER.

Beaucoup de *Médailles*; prenez l'*Inauguration de la statue de Louis XV à Paris; l'Ambassadeur Turc présentant ses lettres de créance; le buste de la princesse Trubetskoï, avec le revers; son Tombeau environné de cyprès;* et envoyez le reste à la mitraille.

STRANGE.

Il a gravé *la Justice* et *la Mansuétude*, d'après Raphaël. Pourquoi lui reprocherais-je d'avoir altéré le dessin de Raphaël? De plus habiles que lui en ont bien fait autant.

COZZETTE.

Tapisserie.

Deux morceaux en tapisserie: *le Portrait de Paris de Montmartel*, d'après le pastel de La Tour; c'est à s'y tromper. C'est le tableau. Un médaillon de la *Peinture*, d'après Vanloo. Ma foi, si quelqu'un discerne à quatre pas le tableau du morceau de tapisserie, je les lui donne tous deux. Les Chinois ont substitué aux laines teintes dont l'air, ce terrible débouilli, ne tarde pas à manger les couleurs, les plumes des oiséaux qui sont plus éclatantes, plus durables, et qui fournissent à toutes les nuances.

Et *laus deo, pax vivis, requies defunctis.*

Après avoir décrit et jugé quatre à cinq cents tableaux, finissons par produire nos titres; nous devons cette satisfation aux artistes que nous avons maltraités; nous la devons aux personnes à qui ces feuilles sont destinées. C'est peut-être un moyen d'adoucir la critique sévère que nous avons faite de plusieurs productions, que d'exposer franchement les motifs de confiance qu'on peut avoir dans nos jugemens. Ponr cet effet, nous oserons donner un petit traité de peinture, et parler à notre manière, et selon la mesure de nos connaissances, du dessin, de la couleur, du clair-obscur, de l'expression et de la composition (1).

(1) Voyez l'*Essai sur la Peinture* qui suit le Salon de 1767.

LE SALON DE 1767,

A MON AMI M. GRIMM.

Ne vous attendez pas, mon ami, que je sois aussi riche, aussi varié, aussi sage, aussi fou, aussi fécond cette fois que j'ai pu l'être aux Salons précédens. Tout s'épuise. Les artistes diversifieront leurs compositions à l'infini; mais les règles de l'art, ses principes et leurs applications, resteront bornés. Peut-être avec de nouvelles connaissances acquises, d'autres secours, le choix d'une forme originale, réussirais-je à conserver le charme de l'intérêt à une matière usée : mais je n'ai rien acquis; j'ai perdu Falconet; et la forme originale dépend d'un moment qui n'est pas venu. Supposez-moi de retour d'un voyage d'Italie, et l'imagination pleine des chefs-d'œuvre que la peinture ancienne a produits dans cette contrée. Faites que les ouvrages des écoles flamande et française me soient familiers. Obtenez des personnes opulentes, auxquelles vous destinez mes cahiers, l'ordre ou la permission de faire prendre des esquisses de tous les morceaux dont j'aurai à les entretenir; et je vous réponds d'un Salon tout nouveau. Les artistes des siècles passés mieux connus, je rapporterais la manière et le faire d'un moderne, au faire et à la manière de quelque ancien la plus analogue à la sienne; et vous auriez tout de suite une idée plus précise de la couleur, du style et du clair-obscur. S'il y avait une ordonnance, des incidens, une figure, une tête, un caractère, une expression empruntés de Raphaël, des Carraches, du Titien, ou d'un autre, je reconnaîtrais le plagiat, et je vous le dénoncerais. Une esquisse, je ne dis pas faite avec esprit, ce qui serait mieux pourtant, mais un simple croquis, suffirait pour vous indiquer la disposition générale, les lumières, les ombres, la position des figures, leur action, les masses, les groupes, cette ligne de liaison qui serpente et enchaîne les différentes parties de la composition; vous liriez ma description, et vous auriez ce croquis sous les yeux; il m'épargnerait beaucoup de mots; et vous entendriez davantage. J'espère bien que nous retirerons des greniers de notre ami ces immenses portefeuilles d'estampes, abandonnés aux rats, et que nous les feuilleterons encore quelquefois : mais qu'est-ce qu'une estampe en comparaison d'un tableau? Connaît-on Virgile, Homère, quand on a lu Desfontaines ou Bitaubé? Pour ce voyage d'Italie si souvent projeté, il ne se fera jamais. Jamais,

mon ami, nous ne nous embrasserons dans cette demeure antique, silencieuse et sacrée, où les hommes sont venus si souvent accuser leurs erreurs ou exposer leurs besoins; sous ce Panthéon, sous ces voûtes obscures où nos âmes devaient s'ouvrir sans réserve, et verser toutes ces pensées retenues, tous ces sentimens secrets, toutes ces actions dérobées, tous ces plaisirs cachés, toutes ces peines dévorées, tous ces mystères de notre vie, dont l'honnêteté scrupuleuse interdit la confidence à l'amitié même la plus intime et la moins réservée. Eh bien! mon ami, nous mourrons donc sans nous être parfaitement connus; et vous n'aurez point obtenu de moi toute la justice que vous méritiez. Consolez-vous; j'aurais été vrai, et j'y aurais peut-être autant perdu que vous y auriez gagné. Combien de côtés en moi, que je craindrais de montrer tout nus! Encore une fois, consolez-vous; il est plus doux d'estimer infiniment son ami, que d'en être infiniment estimé. Une autre raison de la pauvreté de ce Salon-ci, c'est que plusieurs artistes de réputation ne sont plus, et que d'autres dont les bonnes et les mauvaises qualités m'auraient fourni une récolte abondante d'observations, ne s'y sont pas montrés cette année. Il n'y avait rien ni de Pierre, ni de Boucher, ni de La Tour, ni de Bachelier, ni de Greuze. Ils ont dit, pour leurs raisons, qu'ils étaient las de s'exposer aux bêtes et d'être déchirés. Quoi! M. Boucher, vous à qui les progrès et la durée de l'art devaient être spécialement à cœur, en qualité de premier peintre du roi, c'est au moment où vous obtenez ce titre, que vous donnez la première atteinte à une de nos plus utiles institutions, et cela par la crainte d'entendre une vérité dure? Vous n'avez pas conçu quelle pouvait être la suite de votre exemple! Si les grands maîtres se retirent, les subalternes se retireront, ne fût-ce que pour se donner un air de grands maîtres; bientôt les murs du Louvre seront tout nus, ou ne seront couverts que du barbouillage de polissons, qui ne s'exposeront, que parce qu'ils n'ont rien à perdre, à se laisser voir; et cette lutte annuelle et publique des artistes venant à cesser, l'art s'acheminera rapidement à sa décadence. Mais à cette considération la plus importante, il s'en joint une autre qui n'est pas à négliger. Voici comment raisonnent la plupart des hommes opulens qui occupent les grands artistes. La somme que je vais mettre en dessins de Boucher, en tableaux de Vernet, de Casanove, de Loutherbourg est placée au plus haut intérêt. Je jouirai toute ma vie de la vue d'un excellent morceau. L'artiste mourra; et mes enfans ou moi nous retirerons de ce morceau vingt fois le prix de son premier achat. Et c'est très-bien raisonné; et les héritiers voient sans chagrin un pareil emploi de la richesse qu'ils

convoitent. Le cabinet de M. de Julienne a rendu à la vente beaucoup au-delà de ce qu'il avait coûté. J'ai à présent sous mes yeux un paysage que Vernet fit à Rome pour un habit, veste et culotte, et qui vient d'être acheté mille écus. Quel rapport y a-t-il entre le salaire qu'on accordait aux maîtres anciens, et la valeur que nous mettons à leurs ouvrages? Ils ont donné, pour un morceau de pain, telle composition que nous offririons inutilement de couvrir d'or. Le brocanteur ne vous lâchera pas un tableau du Corrège pour un sac d'argent dix fois aussi lourd que le sac de liards sous lequel un infâme cardinal le fit mourir. Mais à quoi cela revient-il, me direz-vous? Qu'est-ce que l'histoire du Corrège et la vente des tableaux de M. de Julienne ont de commun avec l'exposition publique et le Salon? vous allez l'entendre. L'homme habile, à qui l'homme riche demande un morceau qu'il puisse laisser à son enfant, à son héritier, comme un effet précieux, ne sera plus arrêté par mon jugement, par le vôtre; par le respect qu'il se portera à lui-même; par la crainte de perdre sa réputation : ce n'est plus pour la nation, c'est pour un particulier qu'il travaillera; et vous n'en obtiendrez qu'un ouvrage médiocre, et de nulle valeur. On ne saurait opposer trop de barrières à la paressse, à l'avidité, à l'infidélité; et la censure publique est une des plus puissantes. Ce serrurier, qui avait femme et enfans, qui n'avait ni vêtement ni pain à leur donner, et qu'on ne put jamais résoudre, à quelque prix que ce fût, à faire une mauvaise gâche, fut un enthousiaste très-rare. Je voudrais donc que M. le directeur des académies obtînt un ordre du roi, qui enjoignît, sous peine d'être exclus, à tout artiste, d'envoyer au Salon deux morceaux au moins, au peintre deux tableaux, au sculpteur une statue ou deux modèles. Mais ces gens, qui se moquent de la gloire de la nation, des progrès et de la durée de l'art, de l'instruction et de l'amusement publics, n'entendent rien à leur propre intérêt. Combien de tableaux seraient demeurés des années entières dans l'ombre de l'atelier, s'ils n'avaient point été exposés? Tel particulier va promener au Salon son désœuvrement et son ennui, qui y prend ou reconnaît en lui le goût de la peinture. Tel autre qui en a le goût, et n'y était allé chercher qu'un quart-d'heure d'amusement, y laisse une somme de deux mille écus. Tel artiste médiocre s'annonce en un instant à toute la ville pour un habile homme. C'est là que cette si belle chienne d'Oudri, qui décore à droite notre synagogue, attendait le Baron notre ami. Jusqu'à lui personne ne l'avait regardée; personne n'en avait senti le mérite; et l'artiste était désolé. Mais, mon ami, ne nous refusons pas au récit des procédés honnêtes. Cela vaut encore mieux que la critique ou

l'éloge d'un tableau. Le Baron voit cette chienne, l'achète ; et à l'instant voilà tous ces dédaigneux amateurs furieux et jaloux. On vient ; on l'obsède ; on lui propose deux fois le prix de son tableau. Le Baron va trouver l'artiste, et lui demande la permission de céder sa chienne à son profit. Non, monsieur. Non, lui dit l'artiste. Je suis trop heureux que mon meilleur ouvrage appartienne à un homme qui en connaisse le prix. Je ne consens à rien, je n'accepterai rien ; et ma chienne vous restera. Ah ! mon ami, la maudite race que celle des amateurs ! Il faut que je m'en explique, et que je me soulage, puisque j'en ai l'occasion. Elle commence à s'éteindre ici, où elle n'a que trop duré et fait trop de mal. Ce sont ces gens-là qui décident à tort et à travers des réputations ; qui ont pensé faire mourir Greuze de douleur et de faim ; qui ont des galeries qui ne leur coûtent guères ; des lumières ou plutôt des prétentions qui ne leur coûtent rien ; qui s'interposent entre l'homme opulent et l'artiste indigent ; qui font payer au talent la protection qu'ils lui accordent ; qui lui ouvrent ou ferment les portes ; qui se servent du besoin qu'il a d'eux pour disposer de son temps ; qui le mettent à contribution ; qui lui arrachent à vil prix ses meilleures productions ; qui sont à l'affût, embusqués derrière son chevalet ; qui l'ont condamné secrètement à la mendicité, pour le tenir esclave et dépendant ; qui prêchent sans cesse la modicité de fortune comme un aiguillon nécessaire à l'artiste et à l'homme de lettres, parce que, si la fortune se réunissait une fois aux talens et aux lumières, ils ne seraient plus rien ; qui décrient et ruinent le peintre et le statuaire, s'il a de la hauteur et qu'il dédaigne leur protection ou leur conseil ; qui le gênent, le troublent dans son atelier, par l'importunité de leur présence et l'ineptie de leurs conseils ; qui le découragent, qui l'éteignent, et qui le tiennent tant qu'ils peuvent dans l'alternative cruelle de sacrifier ou son génie, ou sa fierté, ou sa fortune. J'en ai entendu, moi qui vous parle, un de ces hommes, le dos appuyé contre la cheminée de l'artiste, le condamner impudemment, lui et tous ses semblables, au travail et à l'indigence ; et croire par la plus malhonnête compassion réparer les propos les plus malhonnêtes, en promettant l'aumône aux enfans de l'artiste qui l'écoutait. Je me tus ; et je me reprocherai toute ma vie mon silence et ma patience. Ce seul inconvénient suffirait pour hâter la décadence de l'art, surtout lorsque l'on considère que l'acharnement de ces amateurs contre les grands artistes, va quelquefois jusqu'à procurer aux artistes médiocres, le profit et l'honneur des ouvrages publics. Mais comment voulez-vous que le talent résiste et que l'art se conserve, si vous joignez à cette épidémie

vermineuse la multitude de sujets perdus pour les lettres et pour les arts, par la juste répugnance des parens à abandonner leurs enfans à un état qui les menace d'indigence? L'art demande une certaine éducation; et il n'y a que les citoyens qui sont pauvres, qui n'ont presque aucune ressource, qui manquent de toute perspective, qui permettent à leurs enfans de prendre le crayon. Nos plus grands artistes sont sortis des plus basses conditions. Il faut entendre les cris d'une famille honnête, lorsqu'un enfant, entraîné par son goût, se met à dessiner ou à faire des vers. Demandez à un père, dont le fils donne dans l'un ou l'autre de ces travers, que fait votre fils? Ce qu'il fait? il est perdu; il dessine, il fait des vers. N'oubliez pas parmi les obstacles à la perfection et à la durée des beaux-arts, je ne dis pas la richesse d'un peuple, mais ce luxe qui dégrade les grands talens, en les assujettissant à de petits ouvrages, et les grands sujets en les réduisant à la bambochade; et pour vous en convaincre, voyez la vérité, la vertu, la justice, la religion ajustées par La Grénée, pour le boudoir d'un financier. Ajoutez à ces causes la dépravation des mœurs, ce goût effréné de galanterie universelle, qui ne peut supporter que les ouvrages du vice, et qui condamnerait un artiste moderne à la mendicité, au milieu de cent chefs-d'œuvre dont les sujets auraient été empruntés de l'histoire grecque ou romaine. On lui dira: Oui, cela est beau, mais cela est triste; un homme qui tient sa main sur un brasier ardent, des chairs qui se consument, du sang qui dégoûte: ah fi! cela fait horreur; qui voulez-vous qui regarde cela? Cependant on n'en parle pas moins chez ce peuple de l'imitation de la belle nature; et ces gens qui parlent sans cesse de l'imitation de la belle nature, croient de bonne foi qu'il y a une belle nature subsistante, qu'elle est, qu'on la voit quand on veut, et qu'il n'y a qu'à la copier. Si vous leur disiez que c'est un être tout-à-fait idéal, ils ouvriraient de grands yeux, ou ils vous riraient au nez; et ces derniers seraient peut-être des artistes plus imbéciles que les premiers, en ce qu'ils n'entendraient pas davantage qu'eux, et qu'ils feraient les entendus. Dussiez-vous, mon ami, me comparer à ces chiens de chasse mal disciplinés, qui courent indistinctement tout le gibier qui se lève devant eux; puisque le propos en est jeté, il faut que je le suive et que je me mette aux prises avec un de nos artistes les plus éclairés. Que cet artiste ironique hoche du nez quand je me mêlerai du technique de son métier, à la bonne heure; mais s'il me contredit, quand il s'agira de l'idéal de son art, il pourrait bien me donner ma revanche. Je demanderai donc à cet artiste: Si vous aviez choisi pour modèle la plus belle femme que vous connussiez, et que

vous eussiez rendu avec le plus grand scrupule tous les charmes de son visage, croiriez-vous avoir représenté la beauté? Si vous me répondez qu'oui; le dernier de vos élèves vous démentira, et vous dira que vous avez fait un portrait. Mais s'il y a un portrait du visage, il y a un portrait de l'œil, il y a un portrait du cou, de la gorge, du ventre, du pied, de la main, de l'orteil, de l'ongle: car, qu'est-ce qu'un portrait, sinon la représentation d'un être quelconque individuel? et si vous ne reconnaissez pas aussi promptement, aussi sûrement, à des caractères aussi certains, l'ongle portrait que le visage portrait; ce n'est pas que la chose ne soit, c'est que vous l'avez moins étudiée; c'est qu'elle offre moins d'étendue; c'est que ses caractères d'individualité sont plus petits, plus légers et plus fugitifs. Mais vous m'en imposez, vous vous en imposez à vous-même, et vous en savez plus que vous ne dites. Vous avez senti la différence de l'idée générale et de la chose individuelle jusques dans les moindres parties, puisque vous n'oseriez pas m'assurer, depuis le moment où vous prîtes le pinceau jusqu'à ce jour, de vous être assujetti à l'imitation rigoureuse d'un cheveu. Vous y avez ajouté, vous en avez supprimé; sans quoi vous n'eussiez pas fait une image première, une copie de la vérité, mais un portrait ou une copie de copie, φαντάσματος, οὐκ ἀληθείας, *le fantôme et non la chose;* et vous n'auriez été qu'au troisième rang, puisque entre la vérité et votre ouvrage, il y aurait eu la vérité ou le prototype, son fantôme subsistant qui vous sert de modèle, et la copie que vous faites de cette ombre mal terminée de ce fantôme. Votre ligne n'eût pas été la véritable ligne, la ligne de beauté, la ligne idéale, mais une ligne quelconque altérée, déformée, portraitique, individuelle; et Phidias aurait dit de vous, τρίτος ἐστὶ ἀπὸ τῆς καλῆς γυναικὸς καὶ ἀληθείας. *Vous n'êtes qu'au troisième rang après la belle femme et la beauté;* et il aurait dit vrai: il y a entre la vérité et son image, la belle femme individuelle qu'il a choisie pour modèle. Mais, me dira l'artiste qui réfléchit avant que de contredire, où est donc le vrai modèle, s'il n'existe ni en tout ni en partie dans la nature, et si l'on peut dire de la plus petite et du meilleur choix, φάντασματος, οὐκ ἀληθείας? A cela, je répliquerai: Et quand je ne pourrais pas vous l'apprendre, en auriez-vous moins senti la vérité de ce que je vous ai dit? En serait-il moins vrai que pour un œil microscopique, l'imitation rigoureuse d'un ongle, d'un cheveu, ne fût un portrait? Mais je vais vous montrer que vous avez cet œil, et que vous vous en servez sans cesse. Ne convenez-vous pas que tout être, surtout animé, a ses fonctions, ses passions déterminées dans la vie; et qu'avec l'exercice et le temps, ces fonctions ont dû répandre, sur toute

son organisation, une altération si marquée quelquefois, qu'elle ferait deviner la fonction? Ne convenez-vous pas que cette altération n'affecte pas seulement la masse générale; mais qu'il est impossible qu'elle affecte la masse générale, sans affecter chaque partie prise séparément? Ne convenez-vous pas que, quand vous avez rendu fidèlement, et l'altération propre à la masse, et l'altération conséquente de chacune de ses parties, vous avez fait le portrait? Il y a donc une chose qui n'est pas celle que vous avez peinte, et une chose que vous avez peinte qui est entre le modèle premier et votre copie?.... Mais où est le modèle premier?.... Un moment, de grâce, et nous y viendrons peut-être. Ne convenez-vous pas encore que les parties molles intérieures de l'animal, les premières développées, disposent de la forme des parties dures? Ne convenez-vous pas que cette influence est générale sur tout le système? Ne convenez-vous pas qu'indépendamment des fonctions journalières et habituelles qui auraient bientôt gâté ce que nature aurait supérieurement fait, il est impossible d'imaginer, entre tant de causes qui agissent et réagissent dans la formation, le développement, l'accroissement d'une machine aussi compliquée, un équilibre si rigoureux et si continu, que rien n'eût péché d'aucun côté, ni par excès, ni par défaut? Convenez que, si vous n'êtes pas frappé de ces observations, c'est que vous n'avez pas la première teinture d'anatomie, de physiologie, la première notion de la nature. Convenez du moins que, sur cette multitude de têtes dont les allées de nos jardins fourmillent un beau jour, vous n'en trouverez pas une dont un des profils ressemble à l'autre profil; pas une dont un des côtés de la bouche ne diffère sensiblement de l'autre côté; pas une qui, vue dans un miroir concave, ait un seul point pareil à un autre point. Convenez qu'il parlait en grand artiste et en homme de sens, ce Vernet, lorsqu'il disait aux élèves de l'école occupés de la caricature (1): Oui, ces plis sont grands, larges et beaux; mais songez que vous ne les reverrez plus. Convenez donc qu'il n'y a et qu'il ne peut y avoir ni un animal entier subsistant, ni aucune partie de l'animal subsistant que vous puissiez prendre à la rigueur pour modèle premier. Convenez donc que ce modèle est purement idéal, et qu'il n'est emprunté directement d'aucune image individuelle de nature, dont la copie scrupuleuse vous soit restée dans l'imagination, et que vous puissiez appeler derechef, arrêter sous vos yeux et recopier servilement, à moins que vous ne veuillez vous faire portraitiste.

(1) A l'école, une fois la semaine, les élèves s'assemblent. Un d'eux sert de modèle. Son camarade le pose et l'enveloppe ensuite d'une pièce d'étoffe blanche, la drapant le mieux qu'il peut; et c'est là ce qu'on appelle faire la caricature.

Convenez donc que, quand vous faites beau, vous ne faites rien de ce qui est, rien même de ce qui peut être. Convenez donc que la différence du portraitiste et de vous, homme de génie, consistant essentiellement, en ce que le portraitiste rend fidèlement nature comme elle est, et se fixe par goût au troisième rang; et que vous qui cherchez la vérité, le premier modèle, votre effort continu est de vous élever au second.... Vous m'embarrassez : mais tout cela n'est que de la métaphysique.... Eh! grosse bête, est-ce que ton art n'a pas sa métaphysique? Est-ce que cette métaphysique, qui a pour objet la nature, la belle nature, la vérité, le premier modèle auquel tu te conformes sous peine de n'être qu'un portraitiste, n'est pas la plus sublime métaphysique? Laisse là ce reproche que les sots, qui ne pensent point, font aux hommes profonds qui pensent.... Tenez, sans m'alambiquer tant l'esprit, quand je veux faire une statue de belle femme, j'en fais déshabiller un grand nombre; toutes m'offrent de belles parties et des parties difformes; je prends de chacune ce qu'elles ont de beau.... Eh! à quoi le reconnais-tu?.... Mais à la conformité avec l'antique, que j'ai beaucoup étudié..... Et si l'antique n'était pas, comment t'y prendrais-tu? Tu ne me réponds pas. Ecoute-moi donc, car je vais tâcher de t'expliquer comment les anciens, qui n'avaient pas d'antiques, s'y sont pris; comment tu es devenu ce que tu es, et la raison d'une routine bonne ou mauvaise que tu suis sans en avoir jamais recherché l'origine. Si ce que je te disais tout à l'heure est vrai, le modèle le plus beau, le plus parfait d'un homme ou d'une femme, serait un homme ou une femme supérieurement propre à toutes les fonctions de la vie, et parvenu à l'âge du plus entier développement, sans en avoir exercé aucune. Mais comme la nature ne nous montre nulle part ce modèle, ni total ni partiel; comme elle produit tous ces ouvrages viciés; comme les plus parfaits qui sortent de son atelier ont été assujétis à des conditions, des fonctions, des besoins qui les ont encore déformés; comme par la seule nécessité sauvage de se conserver et de se reproduire, ils se sont éloignés de plus en plus de la vérité, du modèle premier, de l'image intellectuelle, en sorte qu'il n'y a point, qu'il n'y eut jamais, et qu'il ne peut jamais y avoir ni un tout, ni par conséquent une seule partie d'un tout qui n'ait souffert; sais-tu, *mon ami*, ce que tes plus anciens prédécesseurs ont fait? Par une longue observation, par une expérience consommée, par la comparaison des organes avec leurs fonctions naturelles, par un tact exquis, par un goût, un instinct, une sorte d'inspiration donnée à quelques rares génies, peut-être par un projet naturel à un idolâtre, d'élever l'homme au-dessus de sa condition, et

de lui imprimer un caractère divin, un caractère exclusif de toutes les servitudes de notre vie chétive, pauvre, mesquine et misérable, ils ont commencé par sentir les grandes altérations, les difformités les plus grossières, les grandes souffrances. Voilà le premier pas qui n'a proprement réformé que la masse générale du système animal, ou quelques unes de ses portions principales. Avec le temps, par une marche lente et pusillanime, par un long et pénible tâtonnement, par une notion sourde, secrète d'analogie, le résultat d'une infinité d'observations successives dont la mémoire s'éteint et dont l'effet reste, la réforme s'est étendue à de moindres parties, de celles-ci à de moindres encore, et de ces dernières aux plus petites, à l'ongle, à la paupière, aux sourcils, aux cheveux, effaçant sans relâche et avec une circonspection étonnante les altérations et difformités de nature viciée, ou dans son origine, ou par les nécessités de sa condition, s'éloignant sans cesse du portrait, de la ligne fausse, pour s'élever au vrai modèle idéal de la beauté, à la ligne vraie; ligne vraie, modèle idéal de la beauté, qui n'exista nulle part que dans la tête des Agasias, des Raphaël, des Poussin, des Pujet, des Pigale, des Falconet; modèle idéal de la beauté, ligne vraie, dont les artistes subalternes ne puisent des notions incorrectes, plus ou moins approchées, que dans l'antique ou dans les ouvrages incorrects de la nature; modèle idéal de la beauté, ligne vraie, que ces grands maîtres ne peuvent inspirer à leurs élèves aussi rigoureusement qu'ils la conçoivent; modèle idéal de la beauté, ligne vraie, au-dessus de laquelle ils peuvent s'élancer en se jouant, pour produire le chimérique, le sphinx, le centaure, l'hippogryphe, le faune, et toutes les natures mêlées, au-dessous de laquelle ils peuvent descendre pour produire les différens portraits de la vie, la charge, le monstre, le grotesque, selon la dose de mensonge qu'exige leur composition et l'effet qu'ils ont à produire; en sorte que c'est presque une question vide de sens, que de chercher jusqu'où il faut se tenir approché ou éloigné du modèle idéal de la beauté, ligne de la vraie; modèle idéal de la beauté, ligne vraie non traditionnelle, qui s'évanouit presque avec l'homme de génie; qui forme pendant un temps l'esprit, le caractère, le goût des ouvrages d'un peuple, d'un siècle, d'une école; modèle idéal de la beauté, ligne vraie, dont l'homme de génie aura la notion plus ou moins rigoureuse, selon le climat, le gouvernement, les lois, les circonstances qui l'auront vu naître; modèle idéal de la beauté, ligne vraie, qui se corrompt, qui se perd et qui ne se retrouverait peut-être parfaitement chez un peuple, que par le retour à l'état de barbarie; car c'est

la seule condition où les hommes, convaincus de leur ignorance, puissent se résoudre à la lenteur du tâtonnement; les autres restent médiocres, précisément parce qu'ils naissent, pour ainsi dire, savans. Serviles et presque stupides imitateurs de ceux qui les ont précédés, ils étudient la nature comme parfaite, et non comme perfectible; ils vont la chercher, non pour approcher du modèle idéal et de la ligne vraie, mais pour approcher de plus près de la copie de ceux qui l'ont possédée. C'est du plus habile d'entre eux, que le Poussin a dit qu'il était un ange en comparaison des modernes, et un âne en comparaison des anciens. Les imitateurs scrupuleux de l'antique ont sans cesse les yeux attachés sur le phénomène, mais aucun d'eux n'en a la raison. Ils restent d'abord un peu au-dessous de leur modèle; peu à peu ils s'en écartent davantage; du quatrième degré de portraitiste, de copiste, ils se ravalent au centième. Mais, me direz-vous, il est donc impossible à nos artistes d'égaler jamais les anciens! Je le pense, du moins en suivant la route qu'ils tiennent, en n'étudiant la nature, en ne la recherchant, en ne la trouvant belle que d'après des copies antiques, quelque sublimes qu'elles soient, et quelque fidèle que puisse être l'image qu'ils en ont. Réformer la nature sur l'antique, c'est suivre la route inverse des anciens qui n'en avaient point; c'est toujours travailler d'après une copie. Et puis, mon ami, croyez-vous qu'il n'y ait aucune différence entre être de l'école primitive et du secret, partager l'esprit national, être animé de la chaleur, et pénétré des vues, des procédés, des moyens de ceux qui ont fait la chose, et voir simplement la chose faite? croyez-vous qu'il n'y ait aucune différence entre Pigale et Falconet à Paris, devant le Gladiateur, et Pigale et Falconet dans Athènes, et devant Agasias? C'est un vieux conte, mon ami, que, pour former cette statue vraie ou imaginaire que les anciens appelaient la règle, et que j'appelle le modèle idéal ou la ligne vraie, ils aient parcouru la nature, empruntant d'elle dans une infinité d'individus les plus belles parties dont ils composèrent un tout. Comment est-ce qu'ils auraient reconnu la beauté de ces parties? de celles surtout qui, rarement exposées à nos yeux, telles que le ventre, le haut des reins, l'articulation des cuisses ou des bras, où le *poco più* et le *poco menò* sont sentis par un si petit nombre d'artistes, ne tiennent pas le nom de belles de l'opinion populaire, que l'artiste trouve établie en naissant, et qui décide son jugement. Entre la beauté d'une forme et sa difformité, il n'y a que l'épaisseur d'un cheveu; comment avaient-ils acquis ce tact qu'il faut avoir, avant que de rechercher les formes les plus belles éparses, pour en composer un tout? Voilà

ce dont il s'agit. Et quand ils eurent rencontré ces formes, par quel moyen incompréhensible les réunirent-ils? Qu'est-ce qui leur inspira la véritable échelle à laquelle il fallait les réduire? Avancer un pareil paradoxe, n'est-ce pas prétendre que ces artistes avaient la connaissance la plus profonde de la beauté, étaient remontés à son vrai modèle idéal, à la ligne de foi, avant que d'avoir fait une seule belle chose? Je vous déclare donc que cette marche est impossible, absurde. Je vous déclare que, s'ils avaient possédé le modèle idéal, la ligne vraie, dans leur imagination, ils n'auraient trouvé aucune partie qui les eût contentés à la rigueur. Je vous déclare qu'ils n'auraient été que portraitistes de celle qu'ils auraient servilement copiée. Je vous déclare que ce n'est point à l'aide d'une infinité de petits portraits isolés, qu'on s'élève au modèle original et premier, ni de la partie ni de l'ensemble et du tout; qu'ils ont suivi une autre voie, et que celle que je viens de prescrire est celle de l'esprit humain dans toutes ses recherches. Je ne dis pas qu'une nature grossièrement viciée ne leur ait inspiré la première pensée de réforme, et qu'ils n'aient long-temps pris pour parfaites des natures dont ils n'étaient pas en état de sentir le vice léger, à moins qu'un génie rare et violent ne se soit élancé tout à coup du troisième rang, où il tâtonnait avec la foule, au second. Mais, je prétends que ce génie s'est fait attendre, et qu'il n'a pu faire lui seul ce qui est l'ouvrage du temps et d'une nation entière. Je prétends que c'est dans cet intervalle du troisième rang, du rang de portraitiste de la plus belle nature subsistante, soit en tout, soit en partie, que sont renfermées toutes les manières possibles de faire, avec éloge et succès, toutes les nuances imperceptibles du bien, du mieux et de l'excellent. Je prétends que tout ce qui est au-dessus est chimérique, et que tout ce qui est au-dessous est pauvre, mesquin, vicieux. Je prétends que, sans recourir aux notions que je viens d'établir, on prononcera éternellement les mots d'exagération, de pauvre nature, de nature mesquine, sans en avoir d'idées nettes. Je prétends que la raison principale pour laquelle les arts n'ont pu, dans aucun siècle, chez aucune nation, atteindre au degré de perfection qu'ils ont eu chez les Grecs, c'est que c'est le seul endroit connu de la terre où ils ont été soumis au tâtonnement; c'est que, grâce aux modèles qu'ils nous ont laissés, nous n'avons jamais pu, comme eux, arriver successivement et lentement à la beauté de ces modèles; c'est que nous nous en sommes rendus plus ou moins servilement imitateurs, portraitistes, et que nous n'avons jamais eu que d'emprunt, sourdement, obscurément le modèle idéal, la ligne vraie; c'est que, si ces modèles avaient été anéantis, il y

a tout à présumer qu'obligés comme eux à nous traîner d'après une nature difforme, imparfaite, viciée, nous serions arrivés comme eux à un modèle original et premier, à une ligne vraie qui aurait été bien plus nôtre, qu'elle ne l'est et ne peut l'être; et, pour trancher le mot, c'est que les chefs-d'œuvre des anciens me semblent faits pour attester à jamais la sublimité des artistes passés, et perpétuer à toute éternité la médiocrité des artistes à venir. J'en suis fâché; mais il faut que les lois inviolables de Nature s'exécutent; c'est que Nature ne fait rien par saut, et que cela n'est pas moins vrai dans les arts que dans l'univers. Quelques conséquences que vous tirerez bien de là sans que je m'en mêle, c'est l'impossibilité confirmée par l'expérience de tous les temps et de tous les peuples, que les beaux-arts aient, chez un même peuple, plusieurs beaux siècles; c'est que ces principes s'étendent également à l'éloquence, à la poésie, et peut-être aux langues. Le célèbre Garrick disait au chevalier de Chastelux: *Quelque sensible que Nature ait pu vous former, si vous ne jouez que d'après vous-même, ou la nature subsistante la plus parfaite que vous connaissiez, vous ne serez que médiocre.... Médiocre! et pourquoi cela?.... C'est qu'il y a pour vous, pour moi, pour le spectateur, tel homme idéal possible qui, dans la position donnée, serait bien autrement affecté que vous. Voilà l'être imaginaire que vous devez prendre pour modèle. Plus fortement vous l'aurez conçu, plus vous serez grand, rare, merveilleux et sublime... Vous n'êtes donc jamais vous?... Je m'en garde bien. Ni moi, monsieur le chevalier, ni rien que je connaisse précisément autour de moi. Lorsque je m'arrache les entrailles, lorsque je pousse des cris inhumains, ce ne sont pas mes entrailles, ce ne sont pas mes cris, ce sont les entrailles, ce sont les cris d'un autre, que j'ai conçu, et qui n'existe pas.* Or, il n'y a, mon ami, aucune espèce de poëte à qui la leçon de Garrick ne convienne. Son propos bien réfléchi, bien approfondi, contient le *secondus à naturâ* et le *tertius ab ideâ* de Platon, le germe et la preuve de tout ce que j'ai dit. C'est que les modèles, les grands modèles, si utiles aux hommes médiocres, nuisent beaucoup aux hommes de génie. Après cette excursion, à laquelle, vraie ou fausse, peu d'autres que vous seront tentés de donner toute l'attention qu'elle mérite, parce que peu saisiront la différence d'une nation qu'on fait ou qui se fait d'elle-même, je passe au Salon ou aux différentes productions que nos artistes y ont exposées cette année. Je vous ai prévenu sur ma stérilité, ou plutôt sur l'état d'épuisement où les Salons précédens m'ont réduit; mais ce que vous perdrez du côté des écarts, des vues, des principes, des réflexions, je tâcherai de vous le rendre par l'exacti-

tude des descriptions, et l'équité des jugemens. Entrons donc dans ce sanctuaire. Regardons, regardons long-temps, sentons et jugeons. Surtout, mon ami, comme il faut que je me taise ou que je parle selon la franchise de mon caractère; M. le maître de la boutique du Houx toujours vert, obtenez de vos pratiques le serment solennel de la réticence. Je ne veux contrister personne, ni l'être à mon tour. Je ne veux pas ajouter à la nuée de mes ennemis une nuée de surnuméraires. Dites que les artistes s'irritent facilement, *genus irritabile vatum.* Dites que, dans leur colère, ils sont plus violens et plus dangereux que les guêpes. Dites que je ne veux pas être exposé aux guêpes. Dites que je manquerais à l'amitié et à la confiance de la plupart d'entre eux. Dites que ces papiers me donneraient un air de méchanceté, de fausseté, de noirceur et d'ingratitude. Dites que les préjugés nationaux n'étant pas plus respectés dans mes lignes, que les mauvaises manières de peindre; les vices des grands, que les défauts des artistes; les extravagances de la société, que celles de l'académie, il y a de quoi perdre cent hommes mieux étayés que moi. Dites que, s'il arrivait qu'un petit service qui vous est rendu par l'amitié, devînt pour moi la source de quelque grand chagrin, vous ne vous en consoleriez jamais. Dites que, tout inconvénient à part, il faut être fidèle au pacte qu'on a consenti. Présentez mon très-humble respect à madame la princesse de Nassau Saarbruck, et envoyez-lui toujours des papiers qui l'amusent. La première fois, mon ami, nous épouserons Michel Vanloo.

Sine irâ et studio quorum caussas procul habeo.

TACIT.

Voici mes critiques et mes éloges. Je loue, je blâme, d'après ma sensation particulière, qui ne fait pas loi. Dieu ne demanderait de nous que la sincérité avec nous-mêmes. Les artistes voudront bien n'être pas plus exigeans. On a bientôt dit : cela est beau; cela est mauvais; mais la raison du plaisir ou du dégoût se fait quelquefois attendre; et je suis commandé par un diable d'homme qui ne lui donne pas le temps de venir. Priez Dieu pour la conversion de cet homme-là; et le front incliné devant la porte du Salon, faites amende-honorable à l'académie, des jugemens inconsidérés que je vais porter.

MICHEL VANLOO.

Ce n'est pas Carle, c'est Michel. Carle est mort. Il y a de Michel deux ovales représentant, l'un la Peinture, l'autre la

Sculpture. Ils ont chacun trois pieds huit pouces de large, sur trois pieds un pouce de haut.

La Sculpture est assise. On la voit de face, la tête coiffée à la romaine, le regard assuré, le bras droit retourné, et le dos de la main appuyé sur la hanche; l'autre bras posé sur la selle à modeler, l'ébauchoir à la main. Il y a sur la selle un buste commencé.

Pourquoi ce caractère de majesté? pourquoi ce bras sur la hanche? cette attitude d'atelier cadre-t-elle bien avec l'air de noblesse? Supprimez la selle, l'ébauchoir et le buste, et vous prendrez la figure symbolique d'un art pour une impératrice.

« Mais elle impose. » D'accord. « Mais ce bras retourné et ce » poignet appuyé sur la hanche donne de la noblesse, et marque » le repos. » Donne de la noblesse, si vous voulez. Marque le repos, certainement. « Mais cent fois le jour, l'artiste prend » cette position, soit que la lassitude suspende son travail, soit » qu'il s'en éloigne pour en juger l'effet. » Ce que vous dites, je l'ai vu. Que s'ensuit-il? en est-il moins vrai que tout symbole doit avoir un caractère propre et distinctif? que si vous approuvez cette sculpture impératrice, vous blâmerez du moins cette peinture bourgeoise, qui lui fait pendant? « Cette première » est de bonne couleur. » Peut-être un peu sale. « Très-bien » drapée, d'une grande correction de dessin, d'un assez bon « effet. » Passons, passons; mais n'oublions pas que l'artiste qui traite ces sortes de sujets s'en tient à l'imitation de nature ou se jette dans l'emblême; et que ce dernier parti lui impose la nécessité de trouver une expression de génie, une physionomie unique, originale et d'état, l'image énergique et forte d'une qualité individuelle. Voyez cette foule d'esprits incoercibles et véloces sortis de la tête de Bouchardon, et accourant à la voix d'Ulysse qui évoque l'ombre de Tirésias; voyez ces naïades abandonnées, molles et fluantes de Jean Goujon. Les eaux de la fontaine des Innocens ne coulent pas mieux. Les symboles serpentent comme elles. Voyez un certain amour de Vandick. C'est un enfant; mais quel enfant! c'est le maître des hommes; c'est le maître des dieux. On dirait qu'il brave le ciel et qu'il menace la terre. C'est le *quos ego* du poëte, rendu pour la première fois.

Eh puis, je vous le demande, n'aimeriez-vous pas mieux cette tête coiffée d'humeur, sa draperie lâche et moins arrangée, et son regard attaché sur le buste?

La peinture de Michel est assise devant son chevalet; on la voit de profil. Elle a la palette et le pinceau à la main. Elle travaille; elle est commune d'expression. Rien de cette chaleur

du génie qui crée. Elle est grise; elle est fade; la touche en est molle, molle, molle.

Après ces deux morceaux viennent des portraits sans nombre, à les compter tous; quelques portraits, à ne compter que les bons.

Celui du cardinal de Choiseul est sage, ressemblant, bien assis, bien de chair : on ne saurait mieux posé ni mieux habillé; c'est la nature et la vérité même. Ce sont ces vêtemens-là qui n'ont pas été mannequinés. Plus on a de goût et de vrai goût, plus on regarde ce cardinal. Il rappelle ces cardinaux et ces papes de Jules-Romain, de Raphaël et de Vandick, qu'on voit dans les premières pièces du Palais-Royal. Sa fourrure n'est pas autrement chez le fourreur.

L'ABBÉ DE BRETEUIL.

L'abbé de Breteuil tout aussi ressemblant, plus éclatant de couleur; mais moins vigoureux, moins sage, moins harmonieux. Du reste, l'air facile et dégagé d'un abbé grand seigneur et paillard.

M. DIDEROT.

Moi, j'aime Michel; mais j'aime encore mieux la vérité. Assez ressemblant; il peut dire à ceux qui ne le reconnaissent pas, comme le jardinier de l'opéra-comique: c'est qu'il ne m'a jamais vu sans perruque. Très-vivant, c'est sa douceur, avec sa vivacité! mais trop jeune, tête trop petite, joli comme une femme, lorgnant, souriant, mignard, faisant le petit bec, la bouche en cœur; rien de la sagesse de couleur du cardinal de Choiseul; et puis un luxe de vêtement à ruiner le pauvre littérateur, si le receveur de la capitation vient à l'imposer sur sa robe de chambre. L'écritoire, les livres, les accessoires aussi bien qu'il est possible, quand on a voulu la couleur brillante et qu'on veut être harmonieux. Pétillant de près, vigoureux de loin, surtout les chairs. Du reste, de belles mains bien modelées, excepté la gauche qui n'est pas dessinée. On le voit de face; il a la tête nue; son toupet gris, avec sa mignardise, lui donne l'air d'une vieille coquette qui fait encore l'aimable; la position d'un secrétaire d'état et non d'un philosophe. La fausseté du premier moment a influé sur tout le reste. C'est cette folle de madame Vanloo qui venait jaser avec lui, tandis qu'on le peignait, qui lui a donné cet air-là, et qui a tout gâté. Si elle s'était mise à son clavecin, et qu'elle eût préludé ou chanté, *non ha ragione*, *ingrato*, *un core abbandonato*, ou quelque autre morceau du même genre, le philosophe sensible eût pris un tout autre caractère; et le portrait s'en serait ressenti. Ou mieux encore, il fallait le laisser

seul, et l'abandonner à sa rêverie. Alors sa bouche se serait entr'ouverte, ses regards distraits se seraient portés au loin, le travail de sa tête fortement occupée se serait peint sur son visage; et Michel eût fait une belle chose. Mon joli philosophe, vous me serez à jamais un témoignage précieux de l'amitié d'un artiste, excellent artiste, plus excellent homme. Mais que diront mes petits enfans, lorsqu'ils viendront à comparer mes tristes ouvrages avec ce riant, mignon, efféminé, vieux coquet-là? Mes enfans, je vous préviens que ce n'est pas moi. J'avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. J'étais serein, triste, rêveur, tendre, violent, passionné, enthousiaste; mais je ne fus jamais tel que vous me voyez là. J'avais un grand front, des yeux très-vifs, d'assez grands traits, la tête tout-à-fait du caractère d'un ancien orateur, une bonhomie qui touchait de bien près à la bêtise, à la rusticité des anciens temps. Sans l'exagération de tous les traits dans la gravure qu'on a faite d'après le crayon de Greuze, je serais infiniment mieux. J'ai un masque qui trompe l'artiste; soit qu'il y ait trop de choses fondues ensemble; soit que, les impressions de mon âme se succédant très-rapidement et se peignant toutes sur mon visage, l'œil du peintre ne me retrouvant pas le même d'un instant à l'autre, sa tâche devienne beaucoup plus difficile qu'il ne la croyait. Je n'ai jamais été bien fait que par un pauvre diable appelé Garant, qui m'attrapa, comme il arrive à un sot qui dit un bon mot. Celui qui voit mon portrait par Garant, me voit. *Ecco il vero Polichinello*. M. Grimm l'a fait graver; mais il ne le communique pas. Il attend toujours une inscription qu'il n'aura que quand j'aurai produit quelque chose qui m'immortalise. « Et quand l'aura-t-il? » Quand? demain, peut-être; et qui sait ce que je puis? je n'ai pas la conscience d'avoir encore employé la moitié de mes forces. Jusqu'à présent je n'ai que baguenaudé. J'oubliais parmi les bons portraits de moi, le buste de mademoiselle Collot, surtout le dernier, qui appartient à M. Grimm, mon ami. Il est bien, il est très-bien; il a pris chez lui la place d'un autre, que son maître M. Falconet avait fait, et qui n'était pas bien. Lorsque Falconet eut vu le buste de son élève, il prit un marteau, et cassa le sien devant elle. Cela est franc et courageux. Ce buste, en tombant en morceaux sous le coup de l'artiste, mit à découvert deux belles oreilles qui s'étaient conservées entières sous une indigne perruque dont madame Geoffrin m'avait fait affubler après coup. M. Grimm n'avait jamais pu pardonner cette perruque à madame Geoffrin. Dieu merci, les voilà réconciliés; et ce Falconet, cet artiste si peu jaloux de la réputation dans l'avenir, ce contemp-

teur si déterminé de l'immortalité, cet homme si *disrespectueux* de la postérité, délivré du souci de lui transmettre un mauvais buste. Je dirai cependant de ce mauvais buste, qu'on y voyait les traces d'une peine d'âme secrète dont j'étais dévoré, lorsque l'artiste le fit. Comment se fait-il que l'artiste manque les traits grossiers d'une physionomie qu'il a sous les yeux, et fasse passer sur sa toile ou sur sa terre glaise les sentimens secrets, les impressions cachées au fond d'une âme qu'il ignore? La Tour avait fait le portrait d'un ami. On dit à cet ami qu'on lui avait donné un teint brun qu'il n'avait pas. L'ouvrage est rapporté dans l'atelier de l'artiste, et le jour pris pour le retoucher. L'ami arrive à l'heure marquée. L'artiste prend ses crayons. Il travaille, il gâte tout, il s'écrie : J'ai tout gâté. Vous avez l'air d'un homme qui lutte contre le sommeil; et c'était en effet l'action de son modèle, qui avait passé la nuit à côté d'une parente indisposée.

Madame la princesse DE CHIMAI, *M. le chevalier* DE FITZ-JAMES *son frère.*

Vous êtes mauvais, parfaitement mauvais; vous êtes plats, mais parfaitement plats; au garde-meuble; point de nuances, point de passages, nulles teintes dans les chairs. Princesse, dites-moi, ne sentez-vous pas combien ce rideau que vous tirez est lourd? Il est difficile de dire lequel du frère et de la sœur est le plus roide et le plus froid.

NOTRE AMI COCHIN.

Il est vu de profil. Si la figure était achevée, les jambes s'en iraient sur le fond. Il a le bras passé sur le dos d'une chaise de paille; l'attitude est bien pittoresque; il est ressemblant; il est fin; il va dire une ordure ou une malice. Si l'on compare ce portrait de Vanloo, avec les portraits que Cochin a faits de lui-même, on connaîtra la physionomie qu'on a, et celle qu'on voudrait avoir. Du reste, celui-ci est assez bien peint; mais il n'approche de près ni de loin du cardinal de Choiseul.

Les autres portraits de Michel sont si médiocres, qu'on ne les croirait pas du même maître. D'où vient cette inégalité qui, dans un intervalle de temps assez court, touche les deux extrêmes du bon et du mauvais? Le talent serait-il si journalier? y aurait-il des figures ingrates? je l'ignore. Ce que je sais, ce que je vois, c'est qu'il n'y a guères de physionomies plus déplaisantes, plus hideuses que celle de l'oculiste Demours, et que La Tour n'a pas fait un plus beau portrait; c'est à faire détourner la tête à une femme grosse, et à faire dire à une élégante : Ah l'horreur! Je crois que la santé y entre pour beaucoup.

Le petit jeune homme en pied, habillé à l'ancienne mode d'Angleterre, est très-beau de draperie, de position naturelle et aisée; charmant par sa simplicité, son ingénuité; d'une belle palette; satin et bottes à ravir; étoffes qui ne sont pas plus vraies dans le magasin de soierie. Très-beau morceau; tout-à-fait à la manière de Vandick. Il est de quatre pieds sept pouces de haut, sur deux pieds trois pouces de large.

Michel Vanloo est vraiment un artiste; il entend la grande machine; témoin quelques tableaux de famille, où les figures sont grandes comme nature, et louables par toutes les parties de la peinture. Celui-ci est bien l'inverse de La Grénée. Son talent s'étend en raison de la grandeur de son cadre. Convenons toutefois qu'il ne sait pas rendre la finesse de la peau des femmes; que pour toute cette variété de teintes que nous y voyons, il n'a que du blanc, du rouge et du gris, et qu'il réussit mieux aux portraits d'hommes. Je l'aime, parce qu'il est simple et honnête, parce que c'est la douceur et la bienfaisance personnifiées. Personne n'a plus que lui la physionomie de son âme. Il avait un ami en Espagne. Il prit envie à cet ami d'équiper un vaisseau. Michel lui confia toute sa fortune. Le vaisseau fait naufrage; la fortune confiée fut perdue, et l'ami noyé. Michel apprend ce désastre; et le premier mot qui lui vient à la bouche, c'est: *J'ai perdu un bon ami*. Cela vaut bien un bon tableau.

Mais laissons là la peinture, mon ami; et faisons un peu de morale. Pourquoi le récit de ces actions nous saisit-il l'âme subitement, de la manière la plus forte et la moins réfléchie; et pourquoi laissons-nous apercevoir aux autres toute l'impression que nous en recevons? Croire avec Hutcheson, Smith et d'autres, que nous ayons un sens moral propre à discerner le bon et le beau, c'est une vision dont la poésie peut s'accommoder, mais que la philosophie rejette. Tout est expérimental en nous. L'enfant voit de bonne heure que la politesse le rend agréable aux autres; et il se plie à ses singeries. Dans un âge plus avancé, il saura que ces démonstrations extérieures promettent de la bienfaisance et de l'humanité. Au récit d'une grande action, notre âme s'embarrasse, notre cœur s'émeut, la voix nous manque, nos larmes coulent. Quelle éloquence! quel éloge! on a excité notre admiration. On a mis en jeu notre sensibilité; nous montrons cette sensibilité; c'est une si belle qualité! Nous invitons fortement les autres à être grands; nous y avons tant d'intérêt! Nous aimons mieux encore réciter une belle action que la lire seul. Les larmes qu'elle arrache de nos yeux, tombent sur les feuillets froids d'un livre; elles n'exhortent personne; elles ne nous recommandent à personne; il nous faut des témoins vivans.

Combien de motifs secrets et compliqués dans notre blâme et nos éloges ! Le pauvre, qui ramasse un louis, ne voit pas tout à coup tous les avantages de sa trouvaille ; il n'en est pas moins vivement affecté. Nos habitudes sont prises de si bonne heure, qu'on les appelle naturelles, innées; mais il n'y a rien de naturel, rien d'inné que des fibres plus flexibles, plus roides, plus ou moins mobiles, plus ou moins disposées à osciller. Est-ce un bonheur ? est-ce un malheur, que de sentir vivement? Y a-t-il plus de biens que de maux dans la vie? Sommes-nous plus malheureux par le mal, qu'heureux par le bien ? Toutes questions qui ne diffèrent que dans les termes.

HALLÉ.

Il règne ici une secte de faiseurs de pointes, dont M. le chevalier de Chastelux est un des premiers apôtres : elles sont si mauvaises, que c'est presque un des caractères d'un bon esprit que de ne pas les entendre. Un jour, Wilks disait au chevalier : « Chevalier, *ô quantum est in* REBUS *inane;* le rébus est une » chose bien vide. » Le fils de Vernet est un des pointus les plus redoutables; il entre au Salon; il voit deux tableaux ; il demande de qui ils sont : on lui répond, de Hallé; et il ajoute, *vous-en.* Allez-vous-en, cela est aussi bien jugé que mal dit. Je vous le répète sans pointe, M. Hallé; si vous n'en savez pas faire davantage, allez-vous-en.

MINERVE *conduisant la Paix à l'Hôtel-de-Ville.*

Tableau de quatorze pieds de large sur dix pieds de haut.

Énorme composition, énorme sottise. Imaginez au milieu d'une grande salle, une table carrée. Sur cette table, une petite écritoire de cabinet, et un petit porte-feuille d'académie. Autour, le Prévôt des Marchands, ou une monstrueuse femme grosse déguisée, tout l'échevinage, tout le gouvernement de la ville, une multitude de longs rabats, de perruques effrayantes, de volumineuses robes rouges et noires, tous ces gens debout, parce qu'ils sont honnêtes, et tous les yeux tournés vers l'angle supérieur droit de la scène, où Minerve descend accompagnée d'une petite Paix, que l'immensité du lieu et des autres personnages achèvent de rapetisser. Cette rapetissée et petite Paix laisse tomber, d'une corne d'abondance, des fleurs, sur quelques génies des sciences et des arts, et sur leurs attributs.

Pour vaincre la platitude de tous ces personnages, il aurait fallu l'idéal le plus étonnant, le faire le plus merveilleux; et M. Hallé n'a ni l'un ni l'autre. Aussi, sa composition est-elle aussi maussade qu'elle pouvait l'être; c'est une véritable charge ;

c'est encore une esquisse tristement coloriée; c'est un tableau à moitié peint, sur lequel on a passé un glacis. Toutes ces figures vaporeuses, vagues, soufflées, ressemblent à celles que le hasard ou notre imagination ébauche dans les nuées. Il n'y a pas jusqu'à la salle et à son architecture grisâtre et nébuleuse, qui ne puisse se prendre pour un château en l'air. Ces échevins ne sont que des sacs de laines, ou des colosses ridicules de crême fouettée; ou, si vous l'aimez mieux, c'est comme si l'artiste avait laissé, une nuit d'hiver, sa toile exposée dans sa cour, et qu'il eût neigé dessus toute cette composition. Cela se fondra au premier rayon du soleil; cela se brouillera au premier coup de vent; cela va se dissiper par pièces comme la robe du commissaire de la Soirée des Boulevards.

On dirait que M. le Prévôt des Marchands invite Minerve et la Paix à prendre du chocolat. Toutes les têtes de la même touche, et coulées dans le même creux; les robes rouges bien symétriquement distribuées entre les robes noires; Minerve crue de ton; Génies d'un vert jaunâtre. Même couleur aux fleurs; elles sont lourdement touchées et sans finesse. Monotonie si générale, du reste, si insupportable, qu'on ne saurait y tenir un peu de temps sans avoir envie de bâiller. Autour de la Minerve, ce n'est pas un nuage, c'est une petite fumée ou vapeur gris de lin; et les figures qu'elle soutient sont tournées, contournées, mesquines, maniérées, sans noblesse. Ces fleurettes jetées devant ces gros et lourds ventres de personnages, rappellent, malgré qu'on en ait, le proverbe *Margaritas antè porcos*. Et ces marmots à physionomie commune, mal groupés, mal dessinés, vous les appelez des Génies? Ah! M. Hallé, vous n'en avez jamais vu. Les attributs dispersés sur le tapis sont sans intelligence et sans goût.

Dans ce mauvais tableau, il y a pourtant de la perspective, et les figures fuient bien du côté de la porte du fond. Il y a un autre mérite, que peu d'artistes auraient eu, et que beaucoup moins de spectateurs auraient senti; c'est dans une multitude de figures, toutes debout, toutes vêtues de même, toutes rangées autour d'une table carrée, toutes les yeux attachés vers le même point de la toile, des positions naturelles, des mouvemens de bras, de jambes, de têtes, de corps, si variés, si simples, si imperceptibles, que tout y contraste; mais de ce contraste, inspiré par l'organisation particulière de chaque individu, par sa place, par son ensemble; de ce contraste non étudié, non académique; de ce contraste de nature; ces vilaines figures ont je ne sais quoi de coulant, de fluant, depuis la tête aux pieds, qui achève par sa vérité de faire sortir le ridicule des grosses têtes, des grosses

perruques et des ventres. C'est le cérémonial et l'étiquette, qui fagotent ces gens-là comme vous les voyez. Une ligne d'exagération de plus ; et vous auriez eu une assemblée de figures à Calot, qui vous auraient fait tenir les côtés de rire. Rien ne serait plus aisé, avec un peu de verve, que d'en faire une excellente chose en ce genre : tout s'y prête.

LA FORCE DE L'UNION, *ou la flèche rompue par le plus jeune des enfans de Scilurus ; et le faisceau de flèches résistant à l'effort des aînés réunis.*

Tableau de neuf pieds deux pouces de haut, sur quatre pieds huit pouces de large, appartenant au roi de Pologne.

Belle leçon du roi des Scythes expirant ! Jamais plus belle leçon ne fut donnée ; jamais plus mauvais tableau ne fut fait. J'en suis fâché pour le roi de Pologne. Le meilleur des trois tableaux qu'il a demandés à nos artistes est médiocre. Venons à celui de Hallé.

Mais, dites-moi, je vous prie, quel est cet homme maigre, ignoble, sans expression, sans caractère, couché sous cette tente ? « C'est le roi Scilurus. » Cela, c'est un roi ? c'est un roi scythe ! Où est la fierté, le sens, le jugement, la raison indisciplinée de l'homme sauvage ? C'est un gueux. Et ces trois maussades, hideuses, plates figures emmaillottées dans leurs draperies jusqu'au bout du nez, pourriez-vous m'apprendre si ce sont des personnages réels de la scène, ou de mauvaises estampes enluminées, comme nous en voyons sur nos quais, dont ce pauvre diable a décoré le dedans de sa tente ? Et vous appellerez cela la femme, les filles de Scilurus ? Et ces trois autres figures nues, assises en dehors, à droite, en face de l'homme couché, sont-ce trois galériens, trois roués, trois brigands échappés de la conciergerie ? Ils sont affreux. Ils font horreur. Quelles contorsions de corps ! quelles grimaces de visages ! Ils sont à la rame. Qu'on couvre le faisceau de flèches, et je défie qu'on en juge autrement. Tableau détestable de tout point, de dessin, de couleur, d'effet, de composition ; pauvre, sale, mou de touche, papier barbouillé sous la presse de Gautier ; ce n'est que du jaune et du gris. Aucune différence entre la couverture du lit et les chairs des enfans ; les jambes des rameurs grêles à faire peur, à effacer avec la langue. Dans nos campagnes les mieux ravagées par l'intendance et la ferme ; dans la plus misérable de nos provinces, la Champagne pouilleuse ; là, où l'impôt et la corvée ont exercé toute leur rage ; là, où le pasteur réduit à la portion congrue n'a pas un liard à donner à ses pauvres ; à la porte

de l'église et du presbytère; sous la chaumière où le malheureux manque de pain pour vivre et de paille pour se coucher, l'artiste aurait trouvé de meilleurs modèles.

Et vous croyez qu'on aura le front d'envoyer cela à un roi? Je vous jure que si j'étais, je ne vous dis pas le ministre, je ne vous dis pas le directeur de l'académie, mais pur et simple agréé, je protesterais pour l'honneur de mon corps et de ma nation; et je protesterais si fortement, que M. Hallé garderait ce tableau pour faire peur à ses petits enfans, s'il en a, et qu'il en exécuterait un autre qui répondît mieux au bon goût, aux intentions de sa majesté polonaise.

Son mauvais tableau de la Paix est excusable par l'ingratitude du sujet; mais que dire pour excuser le Scilurus, qui prête à l'art, et qui est infiniment plus mauvais? Mon ami, ce pauvre Hallé s'en va tant qu'il peut.

VIEN.

Saint Denis prêchant la Foi en France.

Tableau ceintré, de vingt-un pieds trois pouces de haut, sur douze pieds quatre pouces de large. C'est pour une des chapelles de Saint Roch.

Le public a été partagé entre ce tableau de Vien et celui de Doyen, sur l'épidémie des Ardens, destiné pour la même église; et il est certain que ce sont deux beaux tableaux, deux grandes machines. Je vais décrire le premier; on trouvera la description de l'autre à son rang.

A droite, c'est une fabrique d'architecture, la façade d'un temple ancien, avec sa plate-forme au-devant. Au-dessus de quelques marches qui conduisent à cette plate-forme, vers l'entrée du temple, on voit l'apôtre des Gaules prêchant. Debout, derrière lui, quelques uns de ses disciples ou prosélytes; à ses pieds, en tournant de la droite de l'apôtre, vers la gauche du tableau, un peu sur le fond, quatre femmes agenouillées, assises, accroupies, dont l'une pleure, la seconde écoute, la troisième médite, la quatrième regarde avec joie: celle-ci retient devant elle son enfant qu'elle embrasse du bras droit. Derrière ces femmes, debout, tout-à-fait sur le fond, trois vieillards, dont deux conversent et semblent n'être pas d'accord. Continuant de tourner dans le même sens, une foule d'auditeurs, hommes, femmes, enfans, assis, debout, prosternés, accroupis, agenouillés, faisant passer la même expression par toutes ses différentes nuances, depuis l'incertitude qui hésite jusqu'à la persuasion qui admire; depuis l'attention qui pèse jusqu'à l'étonnement qui se trouble; depuis la componction qui s'attendrit jusqu'au repentir qui s'afflige.

Pour vous faire une idée de cette foule qui occupe le côté gauche du tableau, imaginez, vue par le dos, accroupie sur les dernières marches, une femme en admiration, les deux bras tendus vers le Saint. Derrière elle, sur une marche plus basse et un peu plus sur le fond, un homme agenouillé, écoutant, incliné et acquiesçant de la tête, des bras, des épaules et du dos. Tout-à-fait à gauche, deux grandes femmes debout. Celle qui est sur le devant est attentive; l'autre est groupée avec elle par son bras droit posé sur l'épaule gauche de la première; elle regarde; elle montre du doigt un de ses frères apparemment, parmi ce groupe de disciples ou de prosélytes placés debout derrière le Saint. Sur un plan, entre elles et les deux figures qui occupent le devant et qu'on voit par le dos, la tête et les épaules d'un vieillard étonné, prosterné, admirant. Le reste du corps de ce personnage est dérobé par un enfant, vu par le dos, et appartenant à l'une des deux grandes femmes qui sont debout. Derrière ces femmes, le reste des auditeurs dont on n'aperçoit que les têtes. Au centre du tableau, sur le fond, dans le lointain, une fabrique de pierre fort élevée, avec différens personnages, hommes et femmes, appuyés sur le parapet, et regardant ce qui se passe sur le devant. Au haut, vers le ciel, sur des nuages, la Religion assise, un voile ramené sur son visage, tenant un calice à la main. Au-dessous d'elle, les ailes déployées, un grand ange qui descend avec une couronne qu'il se propose de placer sur la tête de Denis.

Voici donc le chemin de cette composition. La Religion, l'ange, le Saint, les femmes qui sont à ses pieds, les auditeurs qui sont sur le fond, les deux grandes figures de femmes qui sont debout, le vieillard incliné à leurs pieds, et les deux figures, l'une d'homme, l'autre de femme, vues par le dos et placées tout-à-fait sur le devant; ce chemin descendant mollement et serpentant largement depuis la Religion jusqu'au fond de la composition à gauche, où il se replie pour former circulairement, et à distance autour du Saint, une espèce d'enceinte qui s'interrompt à la femme placée sur le devant, les bras dirigés vers le Saint, et découvre toute l'étendue intérieure de la scène : ligne de liaison allant clairement, nettement, facilement, chercher les objets principaux de la composition, dont elle ne néglige que les fabriques de la droite et du fond, et les vieillards indiscrets interrompant le Saint, conversant entre eux et disputant à l'écart.

Reprenons cette composition. L'apôtre est bien posé; il a le bras droit étendu, la tête un peu portée en avant; il parle. Cette tête est ferme, tranquille, simple, noble, douce, d'un caractère un peu rustique et vraiment apostolique : voilà pour l'ex-

pression. Quant au faire, elle est bien peinte, bien empâtée; la barbe large et touchée d'humeur. La draperie ou grande aube blanche qui tombe en plis parallèles et droits, est très-belle. Si elle montre moins le nu qu'on ne désirerait, c'est qu'il y a vêtement sur vêtement. La figure entière ramasse sur elle toute la force, tout l'éclat de la lumière, et appelle la première attention. Le ton général en est peut-être un peu gris et trop égal.

Le jeune homme qui est derrière le Saint, sur le devant, est bien dessiné, bien peint; c'est une figure de Raphaël pour la pureté, qui est merveilleuse pour la noblesse et pour le caractère de tête qui est divin. Il est très-fortement colorié. On prétend que sa draperie est un peu lourde : cela se peut. Les autres acolytes se soutiennent très-bien à côté de lui et pour la forme et pour la couleur.

Les femmes accroupies aux pieds du Saint sont livides et découpées. L'enfant, qu'une d'elles retient en l'embrassant, est de cire.

Ces deux personnages, qui conversent sur le fond, sont d'une couleur sale, mesquins de caractère, pauvres de draperie; du reste, assez bien ensemble.

Les femmes de la gauche, qui sont debout et qui font masse, ont quelque chose de gêné dans leur tête. Leur vêtement voltige à merveille sur le nu qu'il effleure.

La femme, assise sur les marches, avec les bras tendus vers le Saint, est fortement coloriée. La touche en est belle, et sa vigueur renvoie le Saint à une grande distance.

La figure d'homme agenouillée derrière cette femme n'est ni moins belle ni moins vigoureuse; ce qui l'amène bien en devant.

On dit que ces deux dernières figures sont trop petites pour le Saint, et surtout pour les figures qui sont debout à côté d'elles : cela se peut.

On dit que la femme aux bras tendus, a le bras droit trop court; qu'elle blute, et qu'on ne sent pas le raccourci : cela se peut encore.

Quant au fond, il est parfaitement d'accord avec le reste; ce qui n'est ni commun, ni facile.

Cette composition est vraiment le contraste de celle de Doyen. *Toutes les* qualités qui manquent à l'un de ces artistes, l'autre les a. Il règne ici la plus belle harmonie de couleur, une paix, un silence qui charment; c'est toute la magie secrète de l'art sans apprêt, sans recherche, sans effort; c'est un éloge qu'on ne peut refuser à Vien : mais quand on tourne les yeux sur Doyen, qu'on voit sombre, vigoureux, bouillant et chaud, il faut s'avouer que

dans la prédication tout ne se fait valoir que par une faiblesse supérieurement entendue ; faiblesse que la force de Doyen fait sortir, mais faiblesse harmonieuse, qui fait sortir à son tour toute la discordance de son rival. Ce sont deux grands athlètes qui font un coup fourré. Les deux compositions sont l'une à l'autre comme les caractères des deux hommes. Vien est large, sage comme le Dominicain : de belles têtes, un dessin correct, de beaux pieds, de belles mains, des drapèries bien jetées, des expressions simples et naturelles ; rien de tourmenté, rien de recherché ni dans les détails ni dans l'ordonnance : c'est le plus beau repos. Plus on le regarde, plus on se plaît à le regarder ; il tient à la fois du Dominicain et de Le Sueur. Le groupe de femmes qui est à gauche est très-beau. Tous les caractères de têtes paraissent avoir été étudiés d'après le premier de ces maîtres ; et le groupe des jeunes hommes qui est à droite et de bonne couleur, est dans le goût de Le Sueur. Vien vous enchaîne, et vous laisse tout le temps de l'examiner. Doyen, d'un effet plus piquant pour l'œil, semble lui dire de se dépêcher, de peur que l'impression d'un objet venant à détruire l'impression d'un autre, avant que d'avoir embrassé le tout, le charme ne s'évanouisse. Vien a toutes les parties qui caractérisent un grand faiseur ; rien n'y est négligé ; un beau fond. C'est pour de jeunes gens une source de bonnes études. Si j'étais professeur, je leur dirais : *Allez à Saint-Roch ; regardez la prédication de Denis ; laissez-vous-en pénétrer ; mais passez vite devant le tableau des Ardens ; c'est un jet sublime de tête, que vous n'êtes pas encore en état d'imiter.* Vien n'a rien fait de mieux, si ce n'est peut-être son morceau de réception. Vien, comme Térence, *liquidus, puroque simillimus amni ;* Doyen, comme Lucilius, *cum flueret lutulentus, erat, quod tollere velles.* C'est, si vous l'aimez mieux, Lucrèce et Virgile. Du reste, remarquez pourtant, malgré le prestige de cette harmonie de Vien, qu'il est gris ; qu'il n'y a nul variété dans ses carnations, et que les chairs de ses hommes et de ses femmes sont presque du même ton. Remarquez, à travers la plus grande intelligence de l'art, qu'il est sans idéal, sans verve, sans poésie, sans mouvement, sans incident, sans intérêt. Ceci n'est point une assemblée populaire ; c'est une famille, une même famille. Ce n'est point une nation à laquelle on apporte une religion nouvelle ; c'est une nation toute convertie. Quoi donc, est-ce qu'il n'y avait dans cette contrée ni magistrats, ni prêtres, ni citoyens instruits ? Que vois-je ? des femmes et des enfans. Et quoi encore ? des femmes et des enfans. C'est comme à Saint-Roch, un jour de dimanche. De graves magistrats, s'ils y avaient été, auraient écouté et pesé ce

que la doctrine nouvelle avait de conforme ou de contraire à la tranquillité publique. Je les vois debout, attentifs, les sourcils baissés; leur tête et leur menton appuyés sur leurs mains. Des prêtres dont les dieux auraient été menacés, s'il y en avait eu; je les aurais vus furieux et se mordant les lèvres de rage. Des citoyens instruits, tels que vous et moi, s'il y en avait eu, auraient hoché la tête de dédain, et se seraient dit d'un bout de la scène à l'autre : *Autres platitudes qui ne valent pas mieux que les nôtres.*

Mais croyez-vous qu'avec du génie il n'eût pas été possible d'introduire dans cette scène le plus grand mouvement, les incidens les plus violens et les plus variés? = *Dans une prédication?* = Dans une prédication. = *Sans choquer la vraisemblance?* = Sans la choquer. Changez seulement l'instant; et prenez le discours de Denis à sa péroraison, lorsqu'il a embrâsé toute la populace de son fanatisme, lorsqu'il lui a inspiré le plus grand mépris pour ses dieux. Alors vous verrez le Saint ardent, enflammé, transporté de zèle, encourageant ses auditeurs à briser leurs dieux et à renverser leurs autels. Vous verrez ceux-ci suivre le torrent de son éloquence et de leur persuasion, mettre la corde au cou à leurs divinités, et les tirer de dessus leurs piédestaux. Vous en verrez les débris. Au milieu de ces débris, vous verrez les magistrats s'interposant inutilement, leurs personnes insultées et leur autorité méprisée. Vous verrez toutes les fureurs de la superstition nouvelle se mêler à celles de la superstition ancienne. Vous verrez des femmes retenir leurs maris, qui s'élanceront sur l'apôtre pour l'égorger. Vous verrez des archers conduire en prison quelques néopyhtes tout fiers de souffrir. Vous verrez d'autres femmes embrasser les pieds du Saint, l'entourer et lui faire un rempart de leurs corps; car dans ces circonstances, les femmes ont bien une autre violence que les hommes. Saint Jérôme disait aux sectaires de son temps : *Adressez-vous aux femmes, si vous voulez que votre doctrine prospère; Citò imbibunt, quià ignaræ; facilè spargunt, quià leves; diù retinent, quià pertinaces.*

Voilà la scène que j'aurais décrite, si j'avais été poëte; et celle que j'aurais peinte, si j'avais été artiste.

Vien dessine bien, peint bien, mais il ne pense ni ne sent : Doyen serait son écolier dans l'art; mais il serait son maître en poésie. Avec de la patience et du temps, le peintre du tableau des Ardens peut acquérir ce qui lui manque, l'intelligence de la perspective, la distinction des plans, les vrais effets de l'ombre et de la lumière; car il y a cent peintres décorateurs pour un peintre de sentiment; mais on n'apprend jamais ce que le

peintre de la prédication de Denis ignore. Pauvre d'idées, il restera pauvre d'idées. Sans imagination, il n'en aura jamais.

Sans chaleur d'âme, toute sa vie il sera froid : *Lævâ in parte mamillæ nil salit Arcadico juveni.* Rien ne bat là au jeune Arcadien. Mais justifions notre épigraphe, *sinè irâ et studio*, en rendant toute justice à quelques autres parties de sa composition.

L'ange qui s'élance des pieds de la Religion, pour aller couronner le Saint, est on ne saurait plus beau; il est d'une légèreté, d'une grâce, d'une élégance incroyables : il a les ailes déployées; il vole : il ne pèse pas une once; quoiqu'il ne soit soutenu d'aucun nuage, je ne crains pas qu'il tombe : il est bien étendu. Je vois devant et derrière lui un grand espace. Il traverse le vague. Je le mesure du bout de son pied jusqu'à l'extrémité de la main dont il tient la couronne. Mon œil tourne tout autour de lui. Il donne une grande profondeur à la scène. Il m'y fait discerner trois plans principaux très-marqués : le plan de la Religion qu'il renvoie à une grande distance sur le fond, celui qu'il occupe lui-même, et celui de la prédication qu'il pousse en devant. D'ailleurs sa tête est belle; il est bien drapé; ses membres sont bien cadencés; et il est merveilleux d'action et de mouvement. La Religion est moins peinte que lui; il est moins peint que les figures inférieures; et cette dégradation est si juste, qu'on n'en est point frappé.

Cependant la Religion n'est pas encore assez aérienne; la couleur en est un peu compacte. Du reste elle est bien dessinée, et mieux encore ajustée. Rien d'équivoque dans les draperies; elles sont parfaitement raisonnées; on voit d'où elles partent et où elles vont.

Le Saint est très-grand; et il le paraîtrait encore davantage, s'il avait la tête moins forte. En général, les grosses têtes raccourcissent les figures. Ajoutez que, vêtu d'une aube lâche qui ne touche point à son corps, les plis qui tombent longs et droits augmentent son volume.

Depuis la clôture du Salon, les tableaux de Doyen et de Vien sont à leur place dans l'église de Saint-Roch. Celui de Vien a le plus bel effet; celui de Doyen paraît un peu noir; et je vois un échafaud dressé vis-à-vis, qui m'annonce que l'artiste le retouche.

Mon ami, lorsque vous aurez des tableaux à juger, allez les voir à la chute du jour : c'est un instant très-critique. S'il y a des trous, l'affaiblissement de la lumière les fera sentir. S'il y a du papillotage, il en deviendra d'autant plus fort. Si l'harmonie est entière, elle restera.

On accuse avec moi toute la composition de Vien d'être

froide; et elle l'est : mais ceux qui font ce reproche à l'artiste en ignorent certainement la raison. Je leur déclare que, sans rien changer à ce tableau, mais rien du tout qu'une seule et unique chose, qui n'est ni de l'ordonnance, ni des incidens, ni de la position et du caractère des figures, ni de la couleur, ni des ombres et de la lumière, bientôt je les mettrais dans le cas d'y demander encore, s'il se peut, plus de repos et de tranquillité. J'en appelle de ce qui suit à ceux qui sont profonds dans la pratique et dans la partie spéculative de l'art.

Je prétends qu'il faut d'autant moins de mouvement dans une composition, tout étant égal d'ailleurs, que les personnages sont plus graves, plus grands, d'un module plus exagéré, d'une proportion plus forte, ou prise plus au-delà de la nature commune. Cette loi s'observe au moral et au physique; au physique, c'est la loi des masses; au moral, c'est la loi des caractères. Plus les masses sont considérables, plus elles ont d'inertie. Dans les scènes les plus effrayantes, si les spectateurs sont des personnages vénérables; si je vois sur leurs fronts ridés et sur leurs têtes chauves les traces de l'âge et de l'expérience; si les femmes sont composées, grandes de forme et de caractère de visage; si ce sont des natures patagones; je serais fort étonné d'y voir beaucoup de mouvement. Les expressions, quelles qu'elles soient, les passions et le mouvement diminuent à proportion que les natures sont plus exagérées; et voilà pourquoi nos demi-connaisseurs accusent Raphaël d'être froid, lorsqu'il est vraiment sublime; lorsqu'en homme de génie il proportionne les expressions, le mouvement, les passions, les actions à la nature qu'il a imaginée et choisie. Conservez aux figures de son tableau du Démoniaque les caractères qu'il leur a donnés; introduisez-y plus de mouvement, et vous l'aurez gâté. Pareillement, introduisez dans le tableau de Vien, sans rien y changer du reste, la nature, le module de Raphaël, et peut-être alors y trouverez-vous trop de mouvement. Je prescrirais donc le principe suivant à l'artiste : Si vous prenez des natures énormes, que votre scène soit presque immobile. Si vous prenez des natures petites, que votre scène soit tumultueuse et troublée. Mais il y a un milieu entre le froid et l'extravagant; et ce milieu, c'est le point où, relativement à l'action représentée, le choix de nature se combine pour le plus grand avantage possible, avec la quantité du mouvement.

Quelle que soit la nature qu'on préfère, le mouvement suit la raison inverse de l'âge, depuis la vieillesse jusqu'à l'enfance.

Quel que soit le module ou la proportion des figures, le mouvement suit la même raison inverse.

Voilà les élémens de la composition. C'est l'ignorance de ces élémens qui a donné lieu à la diversité des jugemens qu'on porte de Raphaël. Ceux qui l'accusent d'être froid, demandent de sa grande nature ce qui ne convient qu'à une petite nature telle que la leur. Ils ne sont pas du pays ; ce sont des Athéniens qui font les raisonneurs à Lacédémone.

Les Spartiates n'étaient pas vraisemblablement d'une autre stature que le reste des Grecs. Cependant il n'est personne qui, sur leur caractère tranquille, ferme, immobile, grave, froid et composé, ne les imagine beaucoup plus grands. La tranquillité, la fermeté, l'immobilité, le repos conduisent donc l'imagination à la grandeur de stature. La grandeur de stature doit donc réciproquement la ramener à la tranquillité, à l'immobilité, au repos.

Les expressions, les passions, les actions, et par conséquent les mouvemens, sont en raison inverse de l'expérience, et en raison directe de la faiblesse. Donc une scène où toutes les figures sont aéropagitiques, ne saurait être troublée jusqu'à un certain point. Or, telles sont la plupart des figures de Raphaël. Telles sont aussi les figures du statuaire. Le module du statuaire est communément grand ; la nature du choix de cet art est exagérée. Aussi sa composition comporte-t-elle moins de mouvement. La mobilité convient à l'atome, et le repos au monde. L'assemblée des dieux ne sera pas tumultueuse comme celle des hommes, ni celle des hommes faits comme celle des enfans.

Un grand personnage sémillant est ridicule ; un petit personnage grave ne l'est pas moins.

On voit, parmi des ruines antiques, au-dessus des colonnes d'un temple, une suite des travaux d'Hercule, représentés en bas-reliefs. L'exécution du ciseau et le dessin en sont d'une pureté merveilleuse ; mais les figures sont sans mouvement, sans action, sans expression. L'Hercule de ces bas-reliefs n'est point un lutteur furieux qui étreint fortement et étouffe Antée ; c'est un homme vigoureux qui écrase la poitrine à un autre, comme vous embrasseriez votre ami. Ce n'est point un chasseur intrépide, qui s'est précipité sur un lion et qui le dépèce ; c'est un homme tranquille qui tient un lion entre ses jambes, comme un pâtre y tiendrait le gardien de son troupeau. On prétend que les arts ayant passé de l'Égypte en Grèce, ce froid symbolique est un reste du goût de l'hiéroglyphe. C'est ce qui me paraît difficile à croire ; car, à juger des progrès de l'art par la perfection de ces figures, il avait été poussé fort loin, et l'on a de l'expression long-temps avant que d'avoir de l'exécution

et du dessin. En peinture, en sculpture, en littérature, la pureté de style, la correction et l'harmonie sont les dernières choses qu'on obtient. Ce n'est qu'un long temps, une longue pratique, un travail opiniâtre, le concours d'un grand nombre d'hommes successivement appliqués, qui amènent ces qualités qui ne sont pas du génie, qui l'enchaînent au contraire, et qui tendent plutôt à tempérer et éteindre qu'à irriter et allumer la verve. D'ailleurs, cette conjecture est réfutée par les mêmes sujets tout autrement exécutés par des artistes antérieurs ou même contemporains. Serait-ce que cette tranquillité du dieu, cette facilité à faire de grandes choses, en caractériserait mieux la puissance? ou, ce que j'incline davantage à croire, ces morceaux n'étaient-ils que purement commémoratifs, un catéchisme d'autant plus utile aux peuples, qu'on n'avait guère que ce moyen de tenir présentes à leur esprit et à leurs yeux, et de graver dans leur mémoire les actions des dieux, la théologie du temps? Au fronton d'un temple, il ne s'agissait pas de montrer comment l'aigle avait enlevé Ganimède, ni comment Hercule avait déchiré le lion ou étouffé Antée, mais de rappeler au peuple, par un bas-relief agiographe, et de lui conserver le souvenir de ces faits. Si vous me dites que cette froideur d'imitation était une manière de ces siècles; je vous demanderai pourquoi cette manière n'était pas générale; pourquoi la figure qu'on adorait au dedans du temple avait de l'expression, de la passion, du mouvement; et pourquoi celle qu'on exécutait en bas-relief au dehors en était privée; pourquoi ces statues qui peuplaient le portique, le céramique, les jardins et autres endroits publics, ne se recommandaient pas seulement par la correction et la pureté du dessin; et pourquoi elles se fesaient encore admirer par leur expression. Voyez, adoptez quelques unes de ces opinions; ou, si toutes vous déplaisent, mettez quelque chose de mieux à leur place.

S'il était permis d'appliquer ici l'idée de l'abbé Galiani, que l'histoire moderne n'est que l'histoire ancienne sous d'autres noms, je vous dirais que ces bas-reliefs si purs, si corrects, n'étaient que des copies de mauvais bas-reliefs anciens, dont on avait gardé toute la platitude, pour leur conserver la vénération des peuples. Chez nous, ce n'est pas la belle vierge des *Carmes-Déchaux* qui fait des miracles; c'est cet informe morceau de pierre noire qui est enfermé dans une boîte près du Petit-Pont. C'est devant cet indigne fétiche, que des cierges allumés brûlent sans cesse. Adieu toute la vénération, toute la confiance de la populace, si l'on substitue à cette figure gothique un chef-d'œuvre de Pigale ou de Falconet. Le prêtre n'aura qu'un

moyen de perpétuer une portion de la superstition lucrative, c'est d'exiger du statuaire d'approcher son image le plus près qu'il pourra de l'image ancienne. C'est une chose bien singulière, que le dieu qui fait des prodiges n'est jamais une belle chose, ni l'ouvrage d'un habile homme, mais toujours quelque magot, tel qu'on en adore sur la côte du Malabar, ou sous la feuillée du caraïbe. Les hommes courent après les vieilles idoles, et après les opinions nouvelles.

Je vous ai dit que le public avait été partagé sur la supériorité des tableaux de Doyen et de Vien; mais comme presque tout le monde se connaît en poésie, et que très-peu de personnes se connaissent en peinture, il m'a semblé que Doyen avait plus d'admirateurs que Vien. Le mouvement frappe plus que le repos. Il faut du mouvement aux enfans; et il y a beaucoup d'enfans. On sent mieux un forcéné qui se déchire le flanc de ses propres mains, que la simplicité, la noblesse, la vérité, la grâce d'une grande figure qui écoute en silence. Cependant celle-ci est peut-être plus difficile à imaginer; et imaginée, plus difficile à rendre. Ce ne sont pas les morceaux de passion violente, qui marquent, dans l'acteur qui déclame, le talent supérieur, ni le goût exquis dans le spectateur qui frappe des mains.

Dans un de nos entretiens nocturnes, le contraste de ces deux tableaux nous donna, à M. le prince de Galitzin et à moi, occasion d'agiter quelques questions relatives à l'art, l'une desquelles eut pour objet les groupes et les masses.

J'observai d'abord qu'on confondait à tout moment ces deux expressions, grouper et faire masse, quoiqu'à mon avis il y eût quelque différence.

De quelque manière que des objets inanimés soient ordonnés, je ne dirai jamais qu'ils groupent, mais je dirai qu'ils font masse.

De quelque manière que des objets animés soient combinés avec des objets inanimés, je ne dirai jamais qu'ils groupent, mais qu'ils font masse.

De quelque manière que des objets animés soient disposés les uns à côté des autres, je ne dirai qu'ils groupent, que quand ils seront liés ensemble par quelque fonction commune.

Exemple. Dans le tableau de la manne, du Poussin, les trois figures qu'on voit à gauche, dont l'une ramasse de la manne, la seconde en ramasse aussi, et la troisième debout en goûte; toutes trois occupées à des actions diverses, isolées les unes des autres, n'ayant qu'une proximité locale, ne groupent point pour moi. Mais cette jeune femme assise à terre, qui donne sa mamelle à téter à sa vieille mère, et qui console d'une main

son enfant qui pleure debout devant elle de la privation d'une nourriture que la nature lui a destinée, et que la tendresse filiale, plus forte que la tendresse maternelle, détourne; cette jeune femme groupe avec son fils et sa mère, parce qu'il y a une action commune qui lie cette figure avec les deux autres, et celle-ci avec elles.

Un groupe fait toujours masse; mais une masse ne fait pas toujours groupe.

Dans le même tableau du Poussin, cet Israélite qui ramasse d'une main et qui en repousse un autre qui en veut au même tas de manne, groupe avec lui.

Je remarquai que, dans la composition de Doyen, où il n'y avait que quatorze figures principales, il y avait trois groupes; et que dans celle de Vien, où il y en avait trente-trois et peut-être davantage, toutes étaient distribuées par masse, et qu'il n'y avait proprement pas un groupe; que dans le tableau de la manne du Poussin il y avait plus de cent figures, et à peine quatre groupes, chacun de ces groupes de deux ou trois figures seulement; que dans le jugement de Salomon, du même artiste, tout était par masse; et qu'à l'exception du soldat qui tient l'enfant et qui le menace de son glaive, il n'y avait pas un groupe.

J'observai que, dans la plaine des Sablons, un jour de revue que la curiosité badaude y rassemble cinquante mille hommes, le nombre des masses y serait infini en comparaison des groupes; qu'il en serait de même à l'église, le jour de Pâques; à la promenade, une belle soirée d'été; au spectacle, un jour de première représentation; dans les rues, un jour de réjouissance publique; même au bal de l'opéra, un jour de lundi-gras; et que, pour faire naître des groupes dans ces nombreuses assemblées, il fallait supposer quelque événement subit qui les menaçât. Si, au milieu d'une représentation, par exemple, le feu prend à la salle, alors chacun songeant à son salut, le préférant ou le sacrifiant au salut d'un autre, toutes ces figures, un moment auparavant attentives, isolées et tranquilles, s'agiteront, se précipiteront les unes sur les autres; des femmes s'évanouiront entre les bras de leurs amans ou de leurs époux; des filles secourront leurs mères ou seront secourues par leurs pères; d'autres se précipiteront des loges dans le parterre, où je vois des bras tendus pour les recevoir; il y aura des hommes tués, étouffés, foulés aux pieds, une infinité d'incidens et de groupes.

Tout étant égal d'ailleurs, c'est le mouvement, le tumulte qui engendre les groupes.

Tout étant égal d'ailleurs, les natures exagérées prennent

moins aisément le mouvement, que les natures faibles et communes.

Tout étant égal d'ailleurs, il y aura moins de mouvement et moins de groupes dans les compositions où les natures seront exagérées.

D'où je conclus que le véritable imitateur de la nature, l'artiste sage était économe de groupes; et que celui qui, sans égard au mouvement et au sujet, sans égard au module et à sa nature, cherchait à les multiplier dans sa composition, ressemblait à un écolier de rhétorique, qui met tout son discours en apostrophes et en figures; que l'art de grouper était de la peinture perfectionnée; que la fureur de grouper était de la peinture en décadence, des temps non de la véritable éloquence, mais des temps de la déclamation, qui succèdent toujours aux premiers; qu'à l'origine de l'art le groupe devait être rare dans les compositions; et que je n'étais pas éloigné de croire que les sculpteurs, qui groupent presque nécessairement, en avaient peut-être donné la première idée aux peintres.

Si mes pensées sont justes, vous les fortifierez de raisons qui ne me viennent pas; et de conjecturales qu'elles sont, vous les rendrez évidentes et démontrées. Si elles sont fausses, vous les détruirez. Vraies ou fausses, le lecteur y gagnera toujours quelque chose.

CÉSAR, *débarquant à Cadix, trouve dans le temple d'Hercule la statue d'Alexandre, et gémit d'être inconnu à l'âge où ce héros s'était déjà couvert de gloire.*

Tableau ceintré, de huit pieds neuf pouces de haut, sur quatorze pieds neuf pouces de large, appartenant au roi de Pologne.

Il était écrit au livre du destin, chapitre des peintres et des rois, que trois bons peintres feraient un jour trois mauvais tableaux pour un bon roi; et au chapitre suivant des Miscellanées fatales, qu'un littérateur pusillanime épargnerait à ce roi la critique de ces tableaux; qu'un philosophe s'en offenserait, et lui dirait: Quoi! vous n'avez pas de honte d'envoyer aux souverains la satire de l'évidence; et vous n'osez leur envoyer la satire d'un mauvais tableau? Vous aurez le front de leur suggérer que les passions et l'intérêt particulier mènent ce monde; que les philosophes s'occupent en vain à démontrer la vérité et à démasquer l'erreur; que ce ne sont que des bavards inutiles et importuns; et que le métier des Montesquieu est au-dessous du métier de cordonnier; et vous n'oserez pas leur dire: On vous a fait un sot tableau? Mais laissons cela; et venons au César de Vien.

Au milieu d'une colonnade à gauche, on voit sur un piédestal un Alexandre de bronze. Cette statue imite bien le bronze; mais elle est plate. Où est la noblesse? où est la fierté? c'est un enfant. C'était la nature de l'Apollon du Belvédère qu'il fallait choisir; et je ne sais quelle nature on a prise. Fermez les yeux sur le reste de la composition; et dites-moi si vous reconnaissez là l'homme destiné à être le vainqueur et le maître du monde. César à droite est debout. C'est César que cela? ah! parbleu, c'était bien un autre bougre que celui-ci. C'est un fesse-mathieu, un pisse-froid, un morveux dont il n'y a rien à attendre de grand. Ah! mon ami, qu'il est rare de trouver un artiste, qui entre profondément dans l'esprit de son sujet! et conséquemment nul enthousiasme, nulle idée, nulle convenance, nul effet; ils ont des règles qui les tuent; il faut que le tout pyramide; il faut une masse de lumière au centre; il faut de grandes masses d'ombres sur les côtés; il faut des demi-teintes sourdes, fugitives, pas noires; il faut des figures qui contrastent; il faut dans chaque figure de la cadence dans les membres; il faut s'aller faire foutre, quand on ne sait que cela. César a le bras droit étendu, l'autre tombant, des regards attendris et tournés vers le ciel. Il me semble, maître Vien, qu'appuyé contre le piédestal, les yeux attachés sur Alexandre, et pleins d'admiration et de regrets; ou, si vous l'aimiez mieux, la tête penchée, humiliée, pensive, et les bras admiratifs, il eût mieux dit ce qu'il avait à dire. La tête de César est donnée par mille antiques; pourquoi en avoir fait une d'imagination qui n'est pas si belle, et qui, sans l'inscription, rendrait le sujet inintelligible? Plus sur la droite et sur le devant, on voit un vieillard, la main droite posée sur le bras de César; l'autre, dans l'action d'un homme qui parle. Que fait là cette espèce de *Cicerone*? Qui est-il? que dit-il? maître Vien, est-ce que vous n'auriez pas dû sentir que le César devait être isolé, et que ce bavard épisodique détruit tout le sublime du moment? Sur le fond, derrière ces deux figures, quelques soldats. Plus encore vers la droite, dans le lointain, autres soldats à terre vus par le dos, avec un vaisseau en rade et voiles déployées. Ces voiles déployées font bien, d'accord; mais s'il vient un coup de vent de la mer, au diable le vaisseau. A gauche, au pied de la statue, deux femmes accroupies. La plus avancée sur le devant, vue par le dos, et le visage de profil; l'autre, vue de profil et attentive à la scène. Elle a sur ses genoux un petit enfant qui tient une rose; la première paraît lui imposer silence. Que font là ces femmes? que signifie cet épisode du petit enfant à la rose? Quelle stérilité! quelle pauvreté! et puis cet enfant est trop mignard, trop fait,

trop joli, trop petit; c'est un Enfant-Jésus. Tout-à-fait à gauche, sur le fond, en tournant autour du piédestal, encore des soldats. Autres défauts : ou je me trompe fort, ou la main droite de César est trop petite; le pied de la femme accroupie sur le devant, informe, surtout aux orteils, vilain pied de modèle; le vêtement des cuisses de César, mince et sec comme du papier bleu. Composition de tout point insignifiante. Sujet d'expression, sujet grand, où tout est froid et petit; tableau sans aucun mérite que le technique. = « Mais n'est-il pas harmonieux et d'un pinceau spirituel? » = Je le veux; plus harmonieux même et plus vigoureux que le Saint Denis. Après? = « N'est-ce pas » une jolie figure, que César? » = Eh! oui, bourreau; et c'est ce dont je me plains. = « Cet ajustement n'est-il pas riche et » bien touché? cette broderie ne fait-elle pas bien l'or? ce vieil- » lard n'est-il pas bien drapé? sa tête n'est-elle pas belle? celles » des soldats interposés, mieux encore? celle surtout qui est cas- » quée, d'un esprit infini pour la forme et la touche? ce pié- » destal, de bonne forme? cette architecture, grande? ces » femmes, sur le devant, bien coloriées? » Bien coloriées! mais ne faudrait-il pas qu'elles fussent coloriées plus fièrement, puisqu'elles sont au premier rang?.... Voilà les propos des artistes : intarissables sur le technique qu'on trouve partout, muets sur l'idéal qu'on ne trouve nulle part. Ils font cas de la chose qu'ils ont; ils dédaignent celle qui leur manque; cela est dans l'ordre. Eh bien! gens de l'académie, c'est donc pour vous une belle chose que ce tableau? = « Très-belle; et pour vous? » = Pour moi, ce n'est rien; c'est un morceau d'enfant, le prix d'un écolier qui veut aller à Rome, et qui le mérite.

La tête de Pompée présentée à César; César aux pieds de la statue d'Alexandre; la leçon de Scilurus à ses enfans; trois tableaux à cogner le nez contre à ces maudits amateurs qui mettent le génie des artistes en brassières. On avait demandé à Boucher la continence de Scipion; mais on y voulait ceci, on y voulait cela, et cela encore; on emmaillottait si bien mon homme, qu'il a refusé de travailler. Il est excellent à entendre là-dessus.

SAINT GRÉGOIRE, PAPE.

Tableau d'environ neuf pieds de haut sur cinq pieds de large, pour la sacristie de l'église Saint-Louis à Versailles.

Supposez, mon ami, devant ce tableau, un artiste et un homme de goût. Le beau tableau, dira le peintre! La pauvre chose, dira l'homme de lettres! et ils auront raison tous les deux.

Le Saint Grégoire est l'unique figure. Il est assis dans son

fauteuil, vêtu des habits pontificaux, la tiare sur la tête, la chasuble sur le surplis. Il a devant lui un bureau soutenu par un ange de bronze. Il y a sur cette table, plume, encre, papier, livres. On voit le Saint de profil. Il a le visage tranquille et tourné vers une Gloire, qui éclaire l'angle supérieur gauche de la toile. Il y a dans cette Gloire, dont la lumière tombe sur le Saint, quelques têtes de chérubins.

Il est certain que la figure est on ne peut plus naturelle et simple de position et d'expression, quoiqu'un peu fade; qu'il règne dans cette composition un calme qui plaît; que cette main droite est bien dessinée, bien de chair, du ton de couleur le plus vrai, et sort du tableau; et que sans cette chape qui est lourde, sans ce linge qui n'imite pas le linge, sous lequel le vent s'enfournerait inutilement pour le séparer du corps; qui n'a aucuns tons transparens, qui n'est pas soufflé comme il devait l'être, et qu'on prendrait facilement pour une étoffe blanche épaisse; sans tout ce vêtement qui sent un peu le mannequin, celui qui s'en tient au technique, et qui ne s'interroge pas sur le reste, peut être content. Belle tête, belle pâte, beau dessin, bureau soutenu par un ange de bronze bien imité et de bon goût. Tout le tableau bien colorié. = « Oui, » aussi bien qu'un artiste qui ne connaît pas l'art des glacis peut » faire. Une figure n'acquiert de la vigueur qu'autant qu'on la » reprend, cherchant continûment à l'approcher de la nature, » comme font Greuze et Chardin. » = Mais c'est un travail long; et un dessinateur s'y résout difficilement, parce que ce technique nuit à la sévérité du dessin, raison pour laquelle le dessin, la couleur et le clair-obscur vont rarement ensemble. Doyen est coloriste; mais il ignore les grands effets de lumière : si son morceau avait ce mérite, ce serait un chef-d'œuvre. = « Monsieur l'artiste, laissons là Doyen : nous en parlerons à son » tour. Venons à ce Saint Grégoire qui ne vous extasie que » parce que vous n'avez pas vu un certain Saint Bruno de Ru» bens, qui appartient à M. Vatelet. Mais moi, je l'ai vu, et » je m'en souviens; et lorsque je regarde cette Gloire, dont la » lumière éclaire votre Saint Grégoire, ne puis-je pas vous de» mander que fait cette figure? quel est sur cette tête l'effet de » la présence divine? Nul. Ne regarde-t-elle pas l'Esprit-Saint » aussi profondément qu'une araignée suspendue à l'angle de » son oratoire? Où est la chaleur d'âme, l'élan, le transport, » l'ivresse, que l'esprit vivifiant doit produire? » = Un autre que moi ajoutera : Pourquoi ces habits pontificaux? le Saint-Père est chez lui, dans son oratoire; tout me l'annonce : il me semble que la convenance demandait un vêtement domestique;

que la tiare, la crosse et la croix fussent jetées dans un coin, à la bonne heure. Carle Vanloo s'est bien gardé de commettre cette faute dans l'esquisse où le même saint dicte ses homélies à son secrétaire. Mais, dit l'artiste, le tableau est pour une sacristie. Mais, répond l'homme de goût, lorsqu'on portera le tableau dans la sacristie, est-ce que le Saint entrera tout seul? est-ce que son oratoire restera à la porte? L'homme de lettres aura donc raison de dire : La pauvre chose; et l'artiste : La belle chose que ce tableau! Ils auront raison tous les deux.

Le livret annonce plusieurs autres tableaux de Vien sous un même numéro. Cependant il n'y en a point, à moins qu'on ne comprenne parmi les ouvrages du mari ceux de sa femme.

LA GRÉNÉE.

Nimium ne crede colori.

Il me prend envie, mon ami, de vous démontrer que, sans mentir, il est cependant bien rare que nous disions la vérité. Pour cet effet, je prends l'objet le plus simple, un beau buste antique de Socrate, d'Aristide, de Marc-Aurèle ou de Trajan; et je place devant ce buste l'abbé Morellet, Marmontel et Naigeon, trois correspondans qui doivent le lendemain vous en écrire leur pensée : vous aurez trois éloges très-différens; auquel vous en tiendrez-vous? Sera-ce au mot froid de l'abbé, ou à la sentence épigrammatique, à la phrase ingénieuse de l'académicien, ou à la ligne brûlante du jeune homme? Autant d'hommes, autant de jugemens. Nous sommes tous diversement organisés. Nous n'avons, aucun, la même dose de sensibilité. Nous nous servons tous à notre manière d'un instrument vicieux en lui-même, l'idiome qui rend toujours trop ou trop peu; et nous adressons les sons de cet instrument à cent auditeurs qui écoutent, entendent, pensent et sentent diversement. La nature nous départit à tous, par l'entremise des sens, une multitude de petits cartons sur lesquels elle a tracé le profil de la vérité. La découpure belle, rigoureuse et juste, serait celle qui suivrait le trait délié dans tous ses points, et qui le diviserait en deux. La découpure de l'homme d'un grand sens et d'un grand goût en approche le plus. Celle de l'enthousiaste, de l'homme sensible, de l'esprit chaud, prompt, violent, mal intentionné, jaloux, blesse le trait. Son ciseau conduit par l'ignorance ou la passion, vacille et se porte tantôt trop en dedans, tantôt trop en dehors. Celui de l'envie taille en dedans du profil une image qui ne ressemble à rien.

Or, il ne s'agit pas ici, mon ami, d'un buste, d'une figure; mais d'une scène où il y a quelquefois quatre, cinq, huit, dix, vingt figures : et vous croyez que mon ciseau suivra rigoureuse-

ment le contour délié de toutes ces figures? A d'autres, cela ne se peut. Dans un moment, l'œil est louche; dans un autre, les lames du ciseau sont émoussées, ou la main n'est pas sûre, et puis jugez d'après cela de la confiance que vous devez à mes découpures : et que cela soit dit en passant, pour l'acquit de ma conscience et la consolation de M. La Grénée.

Commençons par ses quatre tableaux de même grandeur, représentant les quatre états, le Peuple, le Clergé, la Robe, et l'Épée. Ils ont quatre pieds de haut, sur deux et demi de large.

L'ÉPÉE, ou *Bellone présentant à Mars les rênes de ses chevaux.*

Qu'est-ce que cela signifie? Rien, ou pas grand'chose. On voit à gauche un petit Mars de quinze ans, dont le casque rabattu fort à propos dérobe la physionomie mesquine. Il est renversé en arrière, comme s'il avait peur de Bellone ou de ses chevaux. Il a le bras droit appuyé sur son bouclier, et l'autre porté en avant, vers les rênes qui lui sont présentées. A gauche, une grosse, lourde, massive, ignoble palfrenière de Bellone se renverse en sens contraire de Mars, en sorte que les pieds de ces deux figures prolongées venant à se rencontrer, elles formeraient un grand V consonne. Belle manière de grouper! N'eût-il pas été mieux de laisser le Mars fièrement debout, et de montrer la déesse violente s'élancant vers lui, et lui présentant les rênes? Derrière Bellone, sur le fond, deux chevaux de bois qui voudraient hennir, écumer de la bouche, vivre des naseaux, mais qui ne le peuvent, parce qu'ils sont d'un bois bien dur, bien poli, bien roide et bien lissé. Le morceau, du reste, surtout le Mars, est très-vigoureux, et le tout d'une touche plus décidée que de coutume. Mais où est le caractère du dieu des batailles? où est celui de Bellone? où est la verve? Comment reconnaître dans ce morceau le dieu, dont le cri est comme celui de dix mille hommes! Comparez ce tableau avec celui du poëte qui dit : Sa tête sortait d'entre les nuées, ses yeux étaient ardens, sa bouche était entr'ouverte, ses chevaux soufflaient le feu de leurs narines, et le fer de sa lance perçait la nue. Et cette Bellone, est-ce la déesse horrible, qui ne respire que le sang et le carnage, dont les dieux retiennent les bras retournés sur son dos, et chargés de chaînes, qu'elle secoue sans cesse, et qui ne tombent que quand il plaît au ciel irrité de châtier la terre? Rien n'est plus difficile à imaginer que ces sortes de figures; il faut qu'elles soient de grand caractère; il faut qu'elles soient belles, et cependant qu'elles inspirent l'effroi. Peintres modernes, abandonnez ces symboles à la fureur et au pinceau de Rubens. Il n'y a que la force de son expression et de sa couleur qui puisse les faire supporter.

LA ROBE, ou *la Justice, que l'Innocence désarme, et à qui la Prudence applaudit.*

Était-il possible d'imaginer rien de plus pauvre, de plus froid, de plus plat? et si l'on n'écrit pas une légende au-dessous du tableau, qui est-ce qui en entendra le sujet? Au centre, la Justice, si vous voulez, M. La Grénée; car vous ferez de cette tête jeune et gracieuse tout ce qu'il vous plaira, une vierge, la patrone de Nanterre, une nymphe, une bergère, puisqu'il ne s'agit que de donner des noms. On la voit de face. Elle tient de sa main gauche une balance suspendue, dont les plats de niveau sont également chargés de lauriers. Un petit génie placé sur la droite, debout et sur le devant proche d'elle, lui ôte son glaive des mains. A gauche, derrière la Justice, la Prudence étendue à terre, le corps appuyé sur le coude, son miroir à la main, considère les deux autres figures avec satisfaction; et j'y consens, si elle se connaît en peinture; car tout y est du plus beau faire; mais peu de caractère, mesquin, sans jugement, sans idée. Cela parle aux yeux; mais cela ne dit pas le mot à l'esprit ni au cœur. Si l'on pense, si l'on rêve à quelque chose, c'est à la beauté de la touche, aux draperies, aux têtes, aux pieds, aux mains, et à la froideur, à l'obscurité, à l'ineptie de la composition. Je veux que le diable m'emporte, si je comprends rien à ce génie, à ces lauriers, à cette épée. Maudit maître à écrire, n'écriras-tu jamais une ligne qui réponde à la beauté de ton écriture!

LE CLERGÉ, ou *la Religion qui converse avec la Vérité.*

C'est pis que jamais. Autre logogryphe plus froid, plus impertinent, plus obscur encore que les précédens. Ces deux figures rappellent la scène de Panurge et de l'Anglais qui arguaient par signes en Sorbonne.

A droite, une petite Religionette de treize à quatorze ans, accroupie à terre, voilée, le bras gauche posé sur un livre ouvert et plus grand qu'elle; l'autre bras pendant, et la main sur le genoux; l'index de cette main, je crois, dirigé vers le livre. Devant elle une Vérité, son aînée de quelques années, toute nue, sèche, blafarde, sans tétons, le corps hommasse, le bras et l'index de la main droite dirigés vers le ciel; et ce bras dont le raccourci n'est pas assez senti, de trois ou quatre ans plus jeune que le reste de la figure; derrière cette Vérité, un petit génie renversé sur un nuage. Eh bien! mon ami, y avez-vous jamais rien compris? Çà, mettez votre esprit à la torture; et dites-moi le sens qu'il y a là-dedans. Je gage que La Grénée n'en sait pas là-dessus plus que nous. Et puis, qui s'est jamais avisé de montrer

la Religion, la Vérité, la Justice, les êtres les plus vénérables, les êtres du monde les plus anciens, sous des symboles aussi puérils? De bonne foi, sont-ce là leur caractère, leur expression? M. La Grénée, si un élève de l'école de Raphaël ou des Carraches en avait fait autant, n'en aurait-il pas eu les oreilles tirées d'un demi-pied; et le maître ne lui aurait-il pas dit: Petit belître, à qui donneras-tu donc de la grandeur, de la solennité, de la majesté, si tu n'en donnes pas à la Religion, à la Justice, à la Vérité? Mais, me répond l'artiste, vous ne savez donc pas que ces vertus sont des dessus de porte pour un receveur-général des finances? Je hausse les épaules, et je me tais, après avoir dit à M. de La Grénée un petit mot sur le genre allégorique.

Une bonne fois pour toutes, sachez, M. de La Grénée, qu'en général le symbole est froid, et qu'on ne peut lui ôter ce froid insipide, mortel, que par la simplicité, la force, la sublimité de l'idée.

Sachez qu'en général le symbole est obscur, et qu'il n'y a sorte de précautions qu'il ne faille prendre pour être clair.

Voulez-vous quelques exemples du genre allégorique, qui soient ingénieux et piquans? je les prendrai dans le style satirique et plaisant, parce que je m'ennuie d'être triste.

Imaginez un enfant qui vient de souffler une grosse bulle. La bulle vole; l'enfant qui l'a soufflée tremble, baisse la tête; il craint que la bulle ne l'écrase en tombant sur lui. Cela parle, cela s'entend; c'est l'emblême du superstitieux.

Imaginez un autre enfant qui s'enfuit devant un essaim d'abeilles dont il a frappé la ruche du pied, et qui le poursuivent. Cela parle, et cela s'entend; c'est l'emblême du méchant.

Imaginez un atelier de sculpteur en bois; il a le ciseau à la main, il est devant son atelier; il a ébauché un ibis dont on commence à discerner le bec et les pattes. Sa femme est prosternée devant l'oiseau informe, et contraint son enfant à fléchir le genou comme elle. Cela parle encore, et cela s'entend sans dire le mot.

Imaginez un aigle qui cherche à s'élever dans les airs, et qui est arrêté dans son essor par un soliveau; ou, si vous l'aimez mieux, imaginez dans un pays où il y aurait une loi absurde qui défendrait d'écrire sur la finance; au bout d'un pont, un charlatan ayant derrière lui, au haut d'une perche, une pancarte où on lirait: *De par le roi et M. le contrôleur-général*, et devant lui une petite table avec des gobelets entre deux flambeaux. Tandis qu'un grand nombre de spectateurs s'amusent à lui voir faire ses tours, il souffle les bougies; et au même instant tous les spectateurs mettent leurs mains sur leurs poches.

M. de La Grenée, sachez qu'une allégorie commune, quoique neuve, est mauvaise; et qu'une allégorie sublime n'est bonne qu'une fois. C'est un bon mot usé, dès qu'il est redit.

LE TIERS-ÉTAT, ou *l'Agriculture et le Commerce qui amènent l'Abondance.*

Au centre, sur le fond, Mercure, le bras gauche jeté sur les épaules de l'Abondance, l'autre bras tourné vers la même figure, dans la position et l'action d'un protecteur qui la présente à l'Agriculture. Mercure tient son caducée de la main gauche; il a aux deux côtés de sa tête deux ailes éployées, d'assez mauvais goût. L'Abondance, sa corne sous son bras gauche, s'avance vers l'Agriculture. Il tombe de cette corne tous les signes de la richesse. A gauche du tableau, l'Agriculture, la tête couronnée d'épis, offre ses bras ouverts à Mercure et à sa compagne. Derrière l'Agriculture, c'est un enfant vu par le dos, et chargé d'une gerbe qu'il emporte. Traduisons cette composition. Voilà le Commerce qui présente l'Abondance à l'Agriculture. Quel galimatias! Ce même galimatias pourrait tout aussi bien être rendu par l'Abondance qui présenterait le Commerce à l'Agriculture, ou par l'Agriculture, qui présenterait le Commerce à l'Abondance; en un mot, en autant de façons qu'il y a de manières de combiner trois figures. Quelle pauvreté! quelle misère! Attendez-vous, mon ami, à la répétition fréquente de cette exclamation. Du reste, tableau peint à merveille. L'Agriculture est une figure charmante, mais tout-à-fait charmante, et par la grâce de son contour, et par l'effet de la demi-teinte. Tout le monde accourt: on admire; mais personne ne se demande qu'est-ce que cela signifie? Ces quatre morceaux sont d'un pinceau moëlleux. Celui de la Religion et de la Vérité est seulement, je ne puis pas dire sale, mais bien un peu gris.

LE CHASTE JOSEPH.

Petit Tableau.

On voit à gauche la femme adultère, toute nue, assise sur le bord de sa couche; elle est belle, très-belle de visage et de toute sa personne; belles formes, belle peau, belles cuisses, belle gorge, belles chairs, beaux bras, beaux pieds, belles mains, de la jeunesse, de la fraîcheur, de la noblesse. Je ne sais, pour moi, ce qu'il fallait au fils de Jacob; je n'en aurais pas demandé davantage; et je me suis quelquefois contenté de moins. Il est vrai que je n'ai pas l'honneur d'être fils d'un patriarche. Joseph se sauve; il détourne ses regards des charmes qu'on lui offre! non, c'est l'expression qu'il devrait avoir, et qu'il n'a point.

Il a horreur du crime qu'on lui propose ! non, on ne sait ce qu'il sent ; il ne sent rien. La femme le retient par le haut de son vêtement. L'effort a déshabillé ce côté de la poitrine; et le dos de la main de la femme touche à son sein. Cela est bien cela ; c'est une idée voluptueuse. M. de La Grénée, qui vous l'a suggérée ? Rien à dire, ni pour la couleur, ni pour le dessin, ni pour le faire. Seulement la tête de cette femme est un peu découpée, l'œil droit va tomber de son orbite ; la partie qui attache en devant son bras gauche au tronc ou la distance de la clavicule au-dessous de l'aisselle, prend trop d'espace ; le bras ne se sépare pas assez là. Malgré ces petits défauts, cela est beau, très-beau. Mais le Joseph est un sot ; mais la femme est froide, sans passion, sans chaleur d'âme, sans feu dans ses regards, sans désir sur ses lèvres ; c'est un guet-à-pens qu'elle va commettre. Mon ami, tu es plein de grâce, tu peins, tu dessines à merveille ; mais tu n'as ni imagination, ni esprit ; tu sais étudier la nature ; mais tu ignores le cœur humain. Sans l'excellence de ton faire, tu serais au dernier rang. Encore y aurait-il bien à dire sur ce faire. Il est gras, empâté, séduisant ; mais en sortira-t-il jamais une vérité forte ? un effet qui réponde à celui du pinceau de Rubens, de Vandick ? Fait-on de la chair vivante, animée, sans glacis et sans transparens ? je l'ignore et je le demande.

LA CHASTE SUSANNE.

Petit Tableau, pendant du précédent.

Je ne sais, mon ami, si je ne vais pas me répéter, et si ce qui suit ne se trouve pas déjà dans un de mes Salons précédens.

Un peintre italien avait imaginé ce sujet d'une manière très-ingénieuse ; il avait placé les deux vieillards à droite sur le fond. La Susanne était debout sur le devant ; pour se dérober aux regards des vieillards, elle avait porté toute sa draperie de leur côté, et restait exposée toute nue aux yeux du spectateur du tableau. Cette action de la Susanne était si naturelle, qu'on ne s'apercevait que de réflexion, de l'intention du peintre et de l'indécence de la figure, si toutefois il y avait indécence. Une scène représentée sur la toile, ou sur les planches, ne suppose point de témoins. Une femme nue n'est point indécente, c'est une *femme* troussée qui l'est. Supposez devant vous la Vénus de *Médicis*, et dites-moi si sa nudité vous offensera. Mais chaussez les pieds de cette Vénus de deux petites mules brodées ; attachez sur son genou, avec des jarretières couleur de rose, un bas blanc bien tiré ; ajustez sur sa tête un bout de cornette ; et vous sentirez fortement la différence du décent et de l'indécent ; c'est la différence d'une femme qu'on voit, et d'une femme qui se

montre. Je crois vous avoir déjà dit tout cela ; mais n'importe.

Dans la composition de La Grénée, les vieillards sont à gauche debout, bien beaux, bien coloriés, bien drapés, bien froids.

Tout le monde connaît ici cette belle comtesse de Sabran, qui a captivé si long-temps Philippe d'Orléans, régent. Elle avait dissipé une fortune immense ; et il y eut un temps où elle n'avait plus rien et devait à toute la terre, à son boucher, à son boulanger, à ses femmes, à ses valets, à sa couturière, à son cordonnier. Celui-ci vint un jour essayer d'en tirer quelque chose. Mon enfant, lui dit la comtesse, il y a long-temps que je te dois, je le sais. Mais, comment veux-tu que je fasse? Je suis sans le sou : je suis toute nue, et si pauvre qu'on me voit le cul ; et tout en parlant ainsi, elle troussait ses cotillons, et montrait son derrière à son cordonnier, qui, touché, attendri, disait en s'en allant : Ma foi, cela est vrai. Le cordonnier pleurait d'un côté ; les femmes de la comtesse riaient de l'autre ; c'est que la comtesse indécente pour ses femmes, était décente, intéressante, pathétique même pour son cordonnier.

Mais ce n'est pas là ce que je voulais dire.... Et que vouliez-vous donc dire? Une autre sottise : on en dit tant, sans le savoir, qu'il faut bien avoir quelquefois la conscience de quelques unes. Je voulais dire que dans un âge avancé la comtesse était forcée d'accepter le souper qu'on lui offrait ; elle fut invitée par le commissaire le Comte ; elle se rendit à l'heure. Le commissaire, qui était poli, descendit pour recevoir la belle, pauvre et vieille comtesse ; elle était accompagnée d'un cavalier qui lui donnait la main. Ils montent. Le commissaire les suit. La comtesse lui exposait en montant une jolie jambe, et au-dessus de cette jambe, une croupe si rebondie, si bien dessinée par ses jupons, si intéressante, que le commissaire succombant à la tentation, glisse doucement une main et l'applique sur cette croupe. La comtesse, grande logicienne, se retourne sans s'émouvoir, porte la main sur le commissaire, à l'endroit où elle espérait reconnaître la cause de son insolence, et son excuse ; mais ne l'y trouvant point, elle lui détache un bon soufflet. Eh bien ! mon ami, voilà comment la Susanne de La Grénée en aurait usé avec les vieillards, si elle avait eu la même dialectique. Je ne sais ce qu'ils lui disent ; mais je suis sûr qu'elle les aurait fort embarrassés, si elle leur eût adressé les propos d'une de nos femmes à un homme qui la reconduisait dans son équipage, et qui lui tenait, chemin faisant, un discours dont le ton ne lui paraissait pas proportionné à la chose. Monsieur, prenez-y garde ; je vais me rendre. Les vieillards sont donc froids et mauvais. Pour la Susanne, elle est belle et très-belle ; elle ne manque pas

d'expression ; elle se couvre ; elle a les regards tournés vers le ciel ; elle l'appelle à son secours. Mais sa douleur et son effroi contrastent si bizarrement avec la tranquillité des vieillards que, si le sujet n'était pas connu, on aurait peine à le deviner. On prendrait tout au plus ces deux personnages pour deux parens de cette femme, à qui ils sont venus indiscrètement annoncer une fâcheuse nouvelle. Du reste, toujours le plus beau faire, et toujours mal employé. C'est une belle main qui trace des choses insignifiantes, dans les plus beaux caractères ; un bel exemple de Rossignol ou de Roylet.

Vous voyez, mon ami, que je deviens ordurier, comme tous les vieillards. Il vient un temps où, la liberté du ton ne pouvant plus rendre les mœurs suspectes, nous ne balançons pas à préférer l'expression cynique qui est toujours la plus simple ; c'est du moins la raison que je rendais à des femmes, de la grossièreté prétendue avec laquelle elles accusaient les premiers chapitres de la défense de mon oncle d'être écrits. Une d'entre elles que vous connaissez bien, satisfaite ou non de ma raison, me dit : *Monsieur*, n'insistez pas là-dessus davantage ; car vous me feriez croire que j'ai toujours été vieille. C'est celle qui fait tous les matins son oraison dans Montaigne, et qui a appris de lui, bien ou mal à propos, à voir plus de malhonnêteté dans les choses que dans les mots.

L'AMOUR RÉMOULEUR.

Tableau de quatorze pouces de large, sur onze pouces de haut.

Composition qui demandait de la finesse, de l'esprit, de la grâce, de la gentillesse, en un mot, tout ce qui peut faire valoir ces bagatelles. Eh bien ! elle est lourde et maussade. La scène se passe au-devant d'un paysage. Ah ! quel paysage ! il est pesant, les arbres comme on les voit au-dessus des portes du pont Notre-Dame ; nul air entre leurs troncs et leurs branches ; nulle légèreté ; nulle touche aux feuilles ; elles sont si fortement collées les unes aux autres, que le plus violent ouragan n'en enleverait pas une. A droite, un Amour accroupi devant la meule, et l'arrosant avec de l'eau qu'il puise avec le creux de sa main, dans une terrine placée devant lui. Ensuite, sur le même plan, l'Amour rémouleur couché sur le ventre, sur ce bâtis de bois que les ouvriers appellent la planche, et aiguisant une de ses flèches. A côté, au-dessous de lui, sur le devant, un troisième Amour tourneur de roue, les mains appliquées à la manivelle.

Cela est infiniment moins vrai, moins intéressant, moins en mouvement que la même scène, si elle se passait dans la boutique d'un coutelier, par ses bambins un jour de dimanche, dans

l'absence du père et de la mère. Je verrais, la boutique, la forge, les soufflets, les meules, les poulies suspendues, les marteaux, les tenailles, les limes, avec tous les autres outils. Je verrais un des enfans qui ferait le guet à la porte. J'en verrais un autre monté sur une escabelle, qui aurait mis le feu à la forge et qui martellerait sur l'enclume; d'autres qui limeraient à l'étau, et tous ces petits belîtres ébouriffés, guenilleux, me plairaient infiniment plus que ces gros Amours froids, plats, joufflus et nus. Mais celui qui a fait le premier de ces tableaux n'aurait jamais fait le second; il faut un tout autre talent. Ma composition serait pleine de vie, de variété, et de ce que les artistes appellent ragoût. La sienne n'en a pas une miette; mauvais tableau; et voilà l'effet de tous ces sujets allégoriques empruntés de la mythologie païenne. Les peintres se jettent dans cette mythologie; ils perdent le goût des événemens naturels de la vie; et il ne sort plus de leurs pinceaux que des scènes indécentes, folles, extravagantes, idéales, ou tout au moins vides d'intérêt; car, que m'importe toutes les aventures malhonnêtes de Jupiter, de Vénus, d'Hercule, d'Hébé, de Ganimède, et des autres divinités de la fable? Est-ce qu'un trait comique pris dans nos mœurs; est-ce qu'un trait pathétique pris dans notre histoire ne m'attachera pas autrement?... J'en conviens, dites-vous; pourquoi donc, ajoutez-vous, l'art se tourne-t-il si rarement de ce côté?... Il y en a bien des raisons, mon ami. La première, c'est que les sujets réels sont infiniment plus difficiles à traiter, et qu'ils exigent un goût étonnant de vérité. La seconde, c'est que les jeunes élèves préfèrent et doivent préférer les scènes où ils peuvent transporter les figures d'après lesquelles ils ont fait leurs premières études. La troisième, c'est que le nu est si beau dans la peinture et dans la sculpture, et que le nu n'est pas dans notre costume. La quatrième, c'est que rien n'est si mesquin, si pauvre, si maussade, si ingrat que nos vêtemens. La cinquième, c'est que ces natures mythologiques, fabuleuses, sont plus grandes et plus belles, ou, pour mieux dire, plus voisines des règles conventionnelles du dessin. Mais une chose qui me surprendrait si nous n'étions pas des pelotons de contradictions; c'est qu'on accorde aux peintres une licence qu'on refuse aux poëtes. Greuze exposera demain sur la toile la mort de Henri IV; il montrera le jacobin qui enfonce le couteau dans le ventre à Henri III, et cela sans qu'on s'en formalise; et qu'on ne permettra pas au poëte de rien mettre de semblable en scène.

JUPITER *et* **JUNON** *sur le mont Ida, endormis par Morphée.*

Tableau de trois pieds neuf pouces de haut, sur trois pieds de large.

A droite, c'est un Morphée très-agréablement posé sur des nuées; il déploie deux grandes ailes de chauve-souris à désespérer notre ami M. Le Romain, qui a pris les ailes en aversion. Jupiter est assis; Morphée le touche de ses pavots, et sa tête tombe en devant. Mais qu'est-ce que ces nuées lanugineuses qui le ceignent? Sa chair est d'un jeune homme, et son caractère d'un vieillard. Sa tête est d'un Silène, petite, courte, enluminée; les artistes diront bien peinte, mais laissez-les dire. La couronne chancelle sur cette tête. Junon, sur le devant, à droite, a la main droite posée sur celle de Jupiter assoupi; le bras gauche étendu sur ses propres cuisses, et la tête appuyée contre la poitrine de son époux. Le bras gauche de Jupiter est passé sur les reins de sa femme, et son bras droit est porté sur des nuées vraiment assez solides pour le soutenir. Quoi! c'est là cette tête majestueuse, cette fière Junon? Vous vous moquez, M. de la Grénée. Je la connais; je l'ai vue cent fois chez le vieux poëte. La vôtre, c'est une Hébé, c'est une Vestale, c'est une Iphigénie, c'est tout ce qu'il vous plaira. Mais dites-moi s'il y a du sens à l'avoir vêtue, et si modestement vêtue. Vous ne savez donc pas ce qu'elle est venue faire là? Elle devait être nue, toute nue, vous dis-je; sans autre ornement que la ceinture de Vénus qu'elle emprunta ce jour qu'elle avait le dessein intéressé de plaire à son époux. (Bonne leçon pour vous, époux de Paris, époux de tous les lieux du monde. Méfiez-vous de vos femmes lorsqu'elles prendront la peine de se parer pour vous; gare la requête qui suivra.) Et vous appelez cela la jouissance du souverain des dieux et de la première des déesses! Et ce Jupiter-là, c'est celui qui ébranle l'Olympe du mouvement de ses noirs sourcils? Est-ce que Morphée ne pouvait être mieux désigné que par ses ailes de nuit? Et le lieu de la scène, où est le merveilleux et le sauvage? Où sont ces fleurs qui sortirent subitement du sein de la terre, pour former un lit à la déesse, un lit voluptueux au milieu des frimats, de la glace et des torrens? Où est ce nuage d'où tombaient des gouttes argentées, qui descendit sur eux, et qui les enveloppa? Vous allez me faire relire l'endroit d'Homère; et vous n'y gagnerez pas.

« *Le* dieu qui rassemble les nuages dit à son épouse : Rassurez-
» vous; un nuage d'or va vous envelopper, et le rayon le plus
» perçant de l'astre du jour ne vous atteindra pas. A l'instant
» il jeta ses bras sacrés autour d'elle. La terre s'entr'ouvrit, et
» se hâta de produire des fleurs. On vit descendre au-dessus de
» leurs têtes le nuage d'or, d'où s'échappaient des gouttes

» d'une rosée étincelante. Le père des hommes et des dieux, » enchaîné par l'Amour et vaincu par le Sommeil, s'endor- » mait ainsi sur la cîme escarpée de l'Ida ; et Morphée s'en allait » à tire-d'aile vers les vaisseaux des Grecs, annoncer à Neptune, » qui ceint la terre, que Jupiter sommeillait. »

Le moment que l'artiste a choisi est donc celui où l'Amour et le Sommeil ont disposé de Jupiter ; et je demande si l'on aperçoit dans toute sa composition le moindre vestige de cet instant d'ivresse et de volupté. O Vénus ! c'est en vain que tu as prêté ta ceinture à Junon. Cet artiste la lui a bien arrachée. Je vois une jouissance dans le poëte. Je ne vois ici qu'une jeune fille, qui repose ou qui fait semblant de reposer sur le sein de son père. Et le faire ? Oh ! toujours très-beau ; les étoffes ici sont mêmes plus rompues, moins entières que dans ses autres compositions. Et cette tête de Jupiter dont j'ai très-mal parlé ? Vraiment bien peinte ; c'est un Jupiter bien colorié, bien vigoureux, bien chaud, barbe bien faite, oh ! pour cela bien empâté ! Mais son grand front ; mais ces cheveux qui se mirent une fois à flotter sur la tête du dieu ? mais ces os saillans et larges de l'orbite, qui renfermaient ses grandes paupières et ses grands yeux noirs ? mais ses joues larges et tranquilles ; mais l'ensemble majestueux et imposant de son visage, où est-il ? Dans le poëte.

MERCURE, HERSÉ *et* AGLAURE, *jalouse de sa sœur.*

Tableau de deux pieds deux pouces de large, sur un pied neuf pouces de haut.

Hersé, à gauche, est assise. Elle a la jambe droite étendue et posée sur le genou gauche de Mercure. On la voit de profil. Mercure, vu de face, est assis devant elle un peu plus bas et un peu plus sur le fond. Tout-à-fait sur la droite, Aglaure, écartant un rideau, regarde d'un œil de colère et jaloux le bonheur de sa sœur. Les artistes vous diront peut-être que les figures principales sont lourdes de dessin et de couleur, et sans passages de teintes. Je ne sais s'ils ont raison ; mais après m'être rappelé la nature, je me suis écrié, en dépit d'eux et de leur jugement : O les belles chairs, les beaux pieds, les beaux bras, les belles mains, la belle peau ! la vie, le sang et son incarnat transpirent à travers ; je suis, sous cette enveloppe délicate et sensible, le cours imperceptible et bleuâtre des veines et des artères. Je parle d'Hersé et de Mercure. Les chairs de l'art luttent contre les chairs de nature. Approchez votre main de la toile ; et vous verrez que l'imitation est aussi forte que la réalité, et qu'elle l'emporte sur elle par la beauté des formes. On ne se lasse pas de parcourir le cou, les bras, la gorge, les pieds, les mains, la tête d'Hersé. J'y porte mes lèvres, et je couvre de baisers tous ces charmes. O

Mercure ! que fais-tu ? qu'attends-tu ? Tu laisses reposer cette cuisse sur la tienne, et tu ne t'en saisis pas, et tu ne la dévores pas? et tu ne vois pas l'ivresse d'amour qui s'empare de cette jeune innocente; et tu n'ajoutes pas au désordre de son âme et de ses sens, le désordre de ses vêtemens? et tu ne t'élances pas sur elle, dieu des filoux!... Aux traits de la passion, se joignent, sur le visage d'Hersé, la candeur, l'ingénuité, la douceur et la simplicité. La tête de Mercure est passionnée, attentive, fine, avec des vestiges bien marqués du caractère perfide et libertin du dieu. La chaleur perce à travers les pores de ces deux figures. Oui, messieurs de l'académie, je persiste; c'est, à mon sens et au sentiment de Le Moine, le plus beau faire imaginable. Je sentais toutes ces choses, et j'en étais transporté, lorsque, m'étant un peu éloigné du tableau, je poussai un cri de douleur, comme si j'avais été heurté d'un coup violent. C'était une incorrection, mais une si cruelle incorrection de dessin, que j'éprouvai une peine mortelle de voir une des meilleures compositions du Salon gâtée par un défaut énorme. Cette jambe d'Hersé, à l'extrémité de laquelle il y a un si beau pied; cette jambe étendue et posée sur le genou, sur ce si beau, si précieux genou de Mercure, est de quatre grands doigts trop longue, en sorte que, laissant ce beau pied à sa place, et raccourcissant cette jambe de son excès, il s'en manquerait beaucoup, mais beaucoup, qu'elle ne tînt au corps; défaut qui en a entraîné un autre, c'est qu'en la suivant sous la draperie, on ne sait où la rapporter. Certainement, si Mercure n'a besoin que d'une cuisse, il peut emporter celle-ci sous son bras, sans qu'Hersé puisse s'en douter. Le Mercure est très-savant des bras, du cou, de la poitrine, des flancs; mais on sent qu'il a été dessiné d'après la statue de Pigale. Le peintre lui a planté encore ici deux ailes à la tête, qui ne font pas mieux qu'ailleurs. J'ai pensé ne vous rien dire d'Aglaure; c'est qu'elle est froide, plate, mesquine, roide de position, faible de couleur, nulle d'expression. Si vous pouvez pardonner à cet ouvrage ce petit nombre de défauts, couvrez-le d'or sur la parole de Le Moine. La draperie d'Aglaure est large, simple et juste. Elle dérobe en partie des jambes et des cuisses qu'on aurait grand plaisir à voir. Le rideau du fond, si je m'en souviens bien, fait assez mal, et n'imite pas trop l'étoffe de soie. Je ne sais où l'artiste a pris l'expression niaise d'Hersé; elle n'est point du tout commune; mais il la répétera tant dans ses compositions futures, qu'elle le deviendra.

PERSÉE, *après avoir délivré Andromède.*

A droite, dans des nuages, le cheval Pégase qui s'en retourne.

Ces nuages, qui partent de l'angle supérieur droit de la scène et du fond, s'étendent en serpentant, et descendent jusqu'à l'angle inférieur gauche, où ils se boursoufflent à terre en s'épaississant. Qu'est-ce que cela signifie? A quel propos cette longue et lourde traînée nébuleuse? est-ce Pégase qui l'a laissée après lui? Tout-à-fait à droite, et sur le devant au milieu des eaux, le rocher auquel Andromède était attachée. Au pied de ce rocher, en allant vers la gauche, un plat monstre d'un vert sale, fait et peint à la manufacture de Nevers, la gueule béante, la tête retournée, et regardant froidement la proie qui lui est ravie; puis un espace de mer ou d'eaux ternes, mates, compactes, qui s'étendent autour du rocher. Vers le fond et sur la gauche, au-dessous de Pégase, la traînée nébuleuse, un petit Amour tenant le bout d'une guirlande de fleurs; fort au-dessous de cet Amour, plus sur le devant et vers la gauche, Persée un pied sur le rivage, l'autre dans l'eau, emportant entre ses bras Andromède, et l'emportant sans passion, sans chaleur, sans effort, quoiqu'il soit ou doive être amoureux; et qu'Andromède, bien potelée, bien grasse, bien nourrie, n'ayant rien perdu ni de ses chairs ni de son embonpoint dans sa chaîne et sur son rocher, soit très-lourde et très-pesante. Nul désordre qui marque la conquête, pas le moindre trait de conformité avec un rapt après un combat. C'est un homme vigoureux, qui aide une femme à traverser un ruisseau. Cette Andromède nue est blanche et froide comme le marbre. A son expression et à sa longue chevelure blonde, lisse et séparée sur le milieu du front, c'est une Madeleine qu'il en fera quand il voudra. Ce peintre n'a que deux ou trois têtes qui roulent dans la sienne, et qu'il fourre partout. Sur le rivage, à quelque distance du groupe d'Andromède et de Persée, un second Amour tient l'autre extrémité de la guirlande de fleurs qui va serpenter par derrière les deux amans; en sorte qu'il semble que le projet des deux Amours soit de les enlacer. Quand je me représente ce monstre de faïence, et cette grosse épaisse fumée qui coupe la scène en diagonale, et qui s'arrondit à terre en ballons sous les pieds d'Andromède, je ne saurais m'empêcher d'en rire. Entre cet Amour et le groupe d'Andromède et de Persée, tout-à-fait sur le devant, il y a un petit Amour couché à terre, appuyé contre le casque et l'épée de Persée, et regardant tranquillement l'enlèvement. Tout-à-fait à gauche et sur le devant, la scène se termine par des arbres. Persée a

encore un pied dans l'eau ; à peine est-il vainqueur du monstre, pourquoi donc son épée et son casque sont-ils à terre? est-ce ce petit Amour qui l'en a débarrassé? rien ne le dit ; et c'est une idée bien tirée par les cheveux ; il faudrait que cela fût évident pour n'être pas absurde, ridicule. J'ai vraiment l'âme chagrine de voir un si beau faire, un moyen aussi rare, aussi précieux, si propre à de grands effets, réduit à rien. Le meilleur emploi que cet homme pourrait faire de son talent, ce serait de peindre des têtes en petit nombre, beaucoup de bras, des pieds et des mains, pour servir d'étude aux élèves.

*Retour d'*ULYSSE *et de* TÉLÉMAQUE *auprès de Pénélope.*

Tableau de deux pieds trois pouces de large, sur un pied dix pouces de haut.

Si j'entreprends jamais le traité de l'art de ramper en peinture, le bel exemple d'insipidité et de contresens!

A droite sur le fond, porté sur des nuées et renversé en arrière, un bout de Mercure. Ulysse tout nu, sur le devant, se présentant à Pénélope assise au-dessus d'une estrade à laquelle on monte par quelques degrés; il tend la main à Pénélope, et il reçoit la sienne. Sur le fond Télemaque à deux genoux devant sa mère.

De cet Ulysse si fin, si rusé, d'un caractère si connu, et dans un instant dont l'expression est si déterminée, savez-vous ce qu'il en a fait? un rustre ignoble, sot et niais. Mettez-lui une coquille à la main, et jetez-lui une peau de mouton sur les épaules; et vous aurez un Saint Jean prêt à baptiser le Christ ; et pourquoi ce personnage est-il nu? Je ne sais ce que Pénélope lui tracasse dans la main.

Ce Télémaque n'a pas quatre ans de moins que sa mère ; et puis il est froid, plat, sans caractère, sans expression, sans noblesse, sans aucun mouvement : et cela, c'est un fils qui revoit sa mère! c'est un enfant de bois ; il ignore le sentiment de la nature ; il n'a ni âme ni entrailles.

Pénélope vue de profil regarde au loin et montre du doigt quelque chose ; elle ne voit ni son fils ni son époux ; et voilà ce qu'on appelle l'entrevue de trois personnes liées par les rapports les plus doux, les plus violens, les plus sacrés de la vie. C'est là un père! c'est là un fils! c'est là une mère! un fils qui a couru les plus grands périls pour retrouver son père! un père qui, après avoir exposé cent fois sa vie pendant la durée d'une guerre longue et cruelle, a été poursuivi sur les mers et sur les terres, par la colère des dieux qui s'étaient plu à mettre sa constance à toutes les épreuves possibles! une mère, une épouse qui croyait avoir perdu son fils et son époux, et qui avait souffert pendant

son absence toutes les insolences d'une multitude de princes voisins ! Est-ce que cette femme ne devait pas se trouver mal entre les bras de son fils et de son époux ? Est-ce que son époux la soutenant ne devait pas me montrer la tendresse, l'intérêt, la joie dans toute leur énergie? Est-ce que cet enfant ne devait pas tenir une des mains de sa mère, la dévorer et l'arroser de larmes? Ce tableau, mon ami, est le sceau de la bêtise de La Grénée, sceau que rien ne rompra jamais. Trompé par le charme de son pinceau, et par son succès dans des petits sujets tranquilles, où l'imagination est secourue par cent modèles supérieurs, j'avais dit de lui : *Magnæ spes altera Romæ.* Je me rétracte. Que les artistes se prosternent tant qu'ils voudront devant son chevalet ; pour nous, qui exigeons qu'une scène aussi intéressante s'adresse à notre cœur, qu'elle nous émeuve, qu'elle fasse couler nos larmes, nous cracherons sur la toile. « Quoi ! sur cette Pénélope? sur cette figure la plus belle, peut-être, qu'il y ait au » Salon? Voyez donc ce beau caractère de tête, de noblesse, », cette belle draperie, ces beaux plis, voyez donc... » Je vois qu'en effaçant ces deux plates figures qui sont à côté d'elle, l'asséyant sur un trépied, j'aurai d'expression, d'attitude, d'action, d'ajustement, une sublime pythonisse. Je vois qu'en laissant à côté d'elle ces deux figures, mais leur donnant l'attention et le caractère qui conviennent au moment, vous en ferez une sybille qu'ils auront interrogée, et qui leur montre du doigt dans le lointain les bonnes ou mauvaises aventures qui les attendent. J'aimerais encore mieux ce sujet travesti en ridicule, à la manière flamande ; Ulysse, vieux bonhomme, de retour de la campagne, en chapeau pointu sur la tête, l'épée pendue à sa boutonnière, et l'escopette accrochée sur l'épaule; Télémaque avec le tablier de garçon brasseur, et Pénélope dans une taverne à bière, que cette froide, impertinente et absurde dignité.

RENAUD ET ARMIDE.

Petit Tableau.

A gauche du tableau, ou à droite du spectateur, un bout de paysage, des arbres bien verts, d'un vert bien égal, bien lourd, bien épais : on ne saurait plus mal touché. Au pied de ces vilains arbres, un bout de roche. Sur ce bout de roche un riche coussin, sur ce riche coussin Armide assise; elle est triste et pensive; elle a pressenti l'inconstance de Renaud. Un de ses bras tombe mollement sur le coussin; l'autre est jeté sur les épaules de Renaud, sa tête est penchée sur celle du guerrier volage : on ne la voit que de profil. Renaud est à ses genoux : on le voit de

face. Sa main gauche va chercher celle d'Armide ; sa main droite, s'approchant de sa poitrine, est dans la position d'un homme qui fait un serment. Ses yeux sont attachés sur les yeux d'Armide. La terre autour d'eux est jonchée de roses, de jonquilles, de fleurs qui naissent et qui s'épanouissent. J'aurais mieux aimé qu'elles fussent inclinées sur leur tige, et commençassent à se faner, Greuze n'y aurait pas manqué. On voit aux pieds de Renaud, plus vers la gauche, un jeune Amour debout, son carquois sur le dos, ses ailes déployées, son bandeau relevé, montrant à un de ses frères étendu à terre et désolé, la passion de Renaud pour Armide. Tout-à-fait à gauche sur le fond, deux autres Amours occupés, l'un debout, à soutenir le bouclier de Renaud, l'autre juché sur un arbre, à le suspendre à des branches : puis un autre bout de paysage, des arbres aussi monotones, aussi lourds, aussi compactes que ceux de la droite. Au-delà de ces arbres, un peu dans le lointain, une portion du palais d'Armide. J'enrage, mon ami ; je crois que si ce maudit La Grénée était là, je le battrais. Eh ! chienne de bête, si tu n'as pas d'idées, que n'en vas-tu chercher chez ceux qui en ont, qui t'aiment, qui estiment ton talent, et qui t'en souffleraient ! Je sais bien qu'en peinture ainsi qu'en littérature, on ne tire pas grand parti d'une idée d'emprunt ; mais cela vaut encore mieux que rien. Froide, mauvaise, insignifiante composition. Renaud, gros valet, joufflu, rebondi, sans grâce, sans finesse, sans autre expression que celle de ces drôles, de ces gros réjouis, qui rient par éclats, qui font tenir à nos fillettes les côtés de rire, et qui les croquent tout en riant : Armide, à l'avenant. Terrasse froide et dure, d'un vert tranchant qui blesse la vue ; arbres et paysages détestables ; scène insipide d'opéra ; c'est Pilot et mademoiselle Dubois ; ni esprit, ni dignité, ni passion, ni poésie, ni mensonge, ni vérité. Çà, maître La Grénée, car je ne t'appellerai jamais autrement, place-toi devant ton propre ouvrage ; et dis-moi ce que tu en penses. Est-ce là ce fier, ce terrible Renaud, cet Achille de l'armée de Godefroi, ce charmant et volage guerrier du Tasse? Est-ce là cette enchanteresse qui, traversant le camp des chrétiens, y sème l'amour et la jalousie, et divise toute une armée? Homme de glace, artiste de marbre, c'est entre tes mains que la magicienne a bien perdu sa baguette. Comme elle est sage ! comme elle est modeste ! comme elle est bien enveloppée ! Maître La Grénée, mais vous n'avez donc pas la moindre idée de la coquetterie, des artifices d'une femme perfide qui cherche à tromper, à séduire, à retenir, à réchauffer un amant ? vous n'avez donc jamais vu couler ces larmes de

crocodile.... Eh! si bien, moi! Combien de fois (1) une de ces larmes arrachées de l'œil à force de le frotter, m'en ont fait répandre de vraies, et éteignirent les transports de la colère la mieux méritée, et me renchaînèrent sous des liens que je détestais! Que vous peignez mal, M. La Grénée; mais que vous êtes heureux d'ignorer tout cela! Mon ami, faites des petits Saint Jean, des Enfans-Jésus et des Vierges; mais, croyez-moi, laissez-là les Renaud, les Armide, les Médor, les Angélique et les Roland.

LA POÉSIE ET LA PHILOSOPHIE.

Deux petits Tableaux.

Ces deux petits tableaux m'appartiennent; et l'on prétend qu'ils sont très-jolis. C'est aussi mon avis.

L'un montre une femme couronnée de lauriers, la tête et les regards tournés vers le ciel, dans un accès de verve. A sa droite est un bout de cheval de Pégase assez mal touché.

L'autre représente une femme sérieuse, pensive, en méditation, le coude posé sur un bureau, et la tête appuyée sur sa main. Puisqu'il n'y a qu'un jugement sur ces deux morceaux, et qu'ils sont à moi, il serait dans l'ordre que j'en ignorasse ou que j'en célasse les défauts; mais dans les arts, comme en amour, un bonheur qui n'est fondé que sur l'illusion ne saurait durer. Mes amis, faites comme moi, voyez votre maîtresse telle qu'elle est. Voyez vos statues, vos tableaux, vos amis tels qu'ils sont; et s'ils vous ont enchanté le premier jour, le charme durera. Je me souviens qu'une femme, qui doutait un peu de la bonté de mes yeux, me demanda son portrait que j'entamai sur-le-champ, et qu'elle n'eut pas le courage de me laisser finir; elle me ferma la bouche avec une de ses mains; cependant je l'aimais bien. Mes deux petits tableaux sont bien coloriés, surtout la Philosophie; ils ne manquent pas d'expression, surtout la Philosophie dont les accessoires, les livres, le bureau et le reste sont encore précieusement finis. Mais le bras droit de la Poésie, dont la main gauche est très-belle.... Eh bien! ce bras droit?.... a quelque incorrection qui me blesse; et ceux de la Philosophie sont d'une servante; et puis les deux figures, surtout celle-ci, ont un caractère domestique et commun qui ne convient guère à des natures idéales, abstraites, symboliques, qui devraient être grandes, exagérées et d'un autre monde.... Une femme qui compose, n'est pas la Poésie; une femme qui médite, n'est pas la Philosophie.

(1) Diderot imite ici, et traduit même à sa manière, c'est-à-dire assez librement, un beau passage de la première scène de l'Eunuque de Térence. N.

Outre l'action propre à l'état, il y a la physionomie.... « Et ils » vous plairont, toujours, ces petits tableaux.... » Je le crois.... « Et cette amie qui vous ferma la bouche, vous plaît-elle en-» core....? » Plus que jamais.

UNE BAIGNEUSE.

Petit Tableau.

Sur le fond, un froid, lourd et vilain paysage collé. Les enlumineuses du bas de la rue Saint-Jacques, a six liards la feuille, ne font ni mieux ni plus mal. A droite, sur le fond, un Amour monotone, non aveugle, mais les yeux pochés, plats, de bois découpé. A gauche, la Baigneuse assise; elle est sortie de l'eau; elle s'essuie. Comment une semblable figure peut-elle intéresser? Par la beauté des formes, par la volupté de la position, par les charmes de toute la personne; et c'est une grosse, grasse créature, sans élégance, sans attraits, lourde, épaisse; et puis sur ses épaules, la répétition de la tête de la Susanne et de la Madeleine du dernier Salon; elle est ceinte d'un gros linge, elle a les jambes croisées, et au bout de ces jambes, deux pieds rouges : pauvre, très-pauvre chose; Baigneuse à fuir. Les eaux du bain sont sur le devant, et ces eaux peintes comme à l'ordinaire.

LA TÊTE DE POMPÉE *présentée à César.*

Tableau ceintré, de neuf pieds trois pouces de haut, sur quatre pieds onze pouces de large. Pour sa majesté le roi de Pologne.

Je ne sais quel pape demanda à son camérier quel temps il faisait. Beau, lui répondit le camérier, quoiqu'il plût à verse. Mon ami, je ne veux pas, si je vais jamais à Varsovie, que sa majesté le roi de Pologne me prenne par une oreille; et me conduisant devant ce tableau, me dise, comme le Saint Père dit à son camérier, en le menant à la fenêtre, *vedi coglione*. Que les souverains sont à plaindre! on n'ose pas seulement leur dire qu'il pleut, quand ils veulent du beau temps.

La forme de ce tableau est ingrate; il faut en convenir. La scène se passe sur deux barques, aux environs du phare d'Alexandrie. On voit ce phare à gauche. Plus sur le fond, du même côté, une pyramide. C'est à quelque distance du premier de ces deux édifices que les barques se sont rencontrées. Vers le milieu de celle qui est à gauche, sur le devant, un esclave basané et presque nu, tient d'une main la tête par les cheveux et le linge qui l'enveloppait; de l'autre il la porte en devant. Le linge est ensanglanté. L'envoyé placé un plus peu sur le fond, et vers la pointe de la barque, la tête penchée, une main rapprochée de la poitrine, et l'autre disposée à recouvrir la tête de son voile. Je ne

sais si, depuis que j'ai vu cette composition, l'artiste n'a rien changé à l'action de cette figure. César est debout sur l'autre barque. Son expression est mêlée de douleur et d'indignation. Une larme vraie ou fausse lui tombe de l'œil; il interpose sa main droite entre ses regards et la tête de Pompée. La roideur de son autre bras, et son poing fermé, répondent fort bien à l'expression du reste de la figure. Il y a derrière César un beau jeune chevalier romain assis; il a les yeux attachés sur la tête. Debout, derrière César et ce chevalier, tout-à-fait à droite, un vieux chef de légion regarde le même objet avec une attention et une surprise mêlées de douleur. Dans l'autre barque, autour de l'esclave, l'artiste a placé des vases précieux et d'autres présens. Tout-à-fait à gauche, sur l'extrémité de la toile, dans la demi-teinte, un compagnon de Menodote : il est debout, il écoute.

L'artiste a tant consulté, si changé, si tourmenté sa composition, que je ne sais plus ce qu'il en reste. Je la jugerai donc telle qu'elle était, puisque j'ignore ce qu'elle est.

Le faire est de La Grénée, c'est-à-dire, qu'en général il est beau et très-beau. Cette tête de Pompée, qui devait être si grande, si intéressante, si pathétique par son caractère, est petite et mesquine. Je ne lui voudrais pas la bouche béante, ce qui serait hideux; mais je ne la lui voudrais pas fermée, parce que les muscles s'étant relâchés, elle a dû s'entr'ouvrir.

Lorsque j'objectais à La Grénée la petitesse et le mesquin de cette tête, il me répondit qu'elle était plus grande que nature. Que voulez-vous obtenir d'un artiste qui croit qu'une tête grande, c'est une grosse tête; et qui vous répond du volume, quand vous lui parlez du caractère?

L'esclave qui la présente est excellent de dessin et d'expression. Il a les regards attachés sur César, dont l'indignation pénètre d'effroi.

Il y a bien quelque embarras, quelque perplexité, mais trop peu marqué pour le mauvais accueil qu'on lui fait, sur le visage de l'envoyé qui présente la tête. Il regarde César, ce qu'il ne devrait pas. Il me semble que celui qui entend ces mots : « Qui » est votre maître, pour avoir osé un pareil attentat? » doit avoir les yeux baissés. Je lui trouve l'air hypocrite et faux. Du reste, il est très-bien drapé et très-bien peint; on ne peut pas mieux.

Je n'ai rien à dire de César; et c'est peut-être en dire bien du mal. Il me semble un peu guindé et roide. La larme qui coule sur sa joue est fausse. L'indignation ne pleure pas, et d'ailleurs la sienne est un peu grimacière.

Il y a certainement des beautés dans ce morceau, mais de

techniques, et par conséquent peu faites pour être senties, au lieu que les défauts sont frappans.

Premièrement, rien n'y répond à l'importance de la scène. Il n'y a nul intérêt. Tout est d'un caractère petit et commun. Cela est muet et froid.

Secondement, et ce vice est surtout sensible; au côté droit de la composition, le César est isolé; le jeune chevalier assis est isolé; le vieux chef de légion est isolé. Rien ne fait groupe ou masse; ce qui rend cette partie de la scène pauvre, vide et maigre.

Troisièmement, toutes ces natures sont trop petites, trop ordinaires; il me les fallait plus exagérées, moins comparables à moi. Ce sont de petits personnages d'aujourd'hui.

Quatrièmement, on ne pouvait mettre trop de simplicité, de silence et de repos dans cette scène. Autre raison pour en exagérer davantage les caractères. Point de milieu; ou des grandes figures, et peu d'action; ou beaucoup d'action, et des figures de proportion commune; et puis, il fallait penser que le simple est sublime ou plat.

Une observation assez générale sur La Grénée, c'est que son talent diminue en raison de l'étendue de sa toile. On a tout mis en œuvre pour l'échauffer, lui agrandir la tête, lui inspirer quelques concepts hauts. Peines perdues. Je disais à madame Geoffrin, qu'un jour Roland prit un capucin par la barbe, et qu'après l'avoir bien fait tourner, il le jeta à deux milles de là, où il ne tomba qu'un capucin.

Si La Grénée avait pensé à choisir des natures moins communes; s'il avait pensé à donner plus de profondeur à sa scène; s'il avait eu plus de spectateurs, plus d'incidens, plus de variétés, quelques groupes ou masses, tout aurait été mieux. Mais l'étendue de la toile le permettait-elle? On le verra à l'article de Saint François de Sales agonisant, peint par du Rameau.

LE DAUPHIN MOURANT, *environné de sa famille. Le duc de Bourgogne lui présente la couronne de l'immortalité.*

Tableau de quatre pieds de haut, sur trois pieds de large, composé et commandé par M. le duc de La Vauguyon.

Ah! mon ami, combien de beaux pieds, de belles mains, de belles chairs, de belles draperies, de talent perdu! Qu'on me porte cela sous les charniers des Innocens; ce sera le plus bel *ex voto* qu'on y ait jamais suspendu.

Un grand rideau s'est levé, et l'on a vu le Dauphin moribond, étendu sur son lit, le corps à demi-nu.

Cette idée du Dauphin derrière le rideau a fait fortune. Le

Dauphin a passé toute sa vie derrière un rideau, et un rideau bien épais : c'est Thomas qui l'a dit en prose ; c'est moi qui l'ai dit en vers ; c'est Cochin qui l'a dit en gravure ; c'est La Grénée qui le dit en peinture, d'après M. de la Vauguyon, qui lui avait appris à se tenir là.

Sa femme est assise à côté de lui, dans un fauteuil.

La France, triste et pensive, est debout à son chevet.

Un des enfans, avec le cordon bleu, a la tête penchée dans le giron de sa mère.

Un second, avec le cordon bleu, est debout au pied du lit.

Un troisième, avec le cordon bleu, est penché sur le pied du lit.

Le petit duc de Bourgogne, tout nu, mais avec le cordon bleu, suspendu dans les airs au centre de la toile, environné de lumière, présente la couronne éternelle à son père.

Il n'y a certainement que son père qui l'aperçoive ; car son apparition ne fait pas la moindre sensation sur les autres.

Cette merveilleuse composition a été imaginée et commandée par M. le duc de la Vauguyon ;

> Rare et sublime effort d'une imaginative,
> Qui ne le cède en rien à personne qui vive.

On s'était d'abord adressé à Greuze. Celui-ci répondit que ce projet de tableau était fort beau ; mais qu'il ne sentait pas le talent d'en faire quelque chose. La Grénée, plus avide d'argent que Greuze, et c'est beaucoup dire, et moins jaloux de gloire, s'en est chargé. Je m'en réjouis pour Greuze. Je vois que l'argent n'est pourtant pas la chose qu'il estime le plus.

Revenons au tableau que M. de la Vauguyon se propose de consacrer à la mémoire d'un prince qui lui fut cher, et qui lui permet, en dépit de son père, d'empoisonner le cœur et l'esprit de ses enfans de bigoterie, de jésuitisme, de fanatisme et d'intolérance. A la bonne heure. Mais de quoi s'avise cette tête d'oison-là, d'imaginer une composition, et de vouloir commander à un art qu'il n'entend pas mieux que celui d'instituer un prince ? Il ne se doute donc pas que rien n'est si difficile que d'ordonner une composition en général, et que la difficulté redouble lorsqu'il s'agit d'une scène de mœurs, d'une scène de famille, d'une dernière scène de la vie, d'une scène pathétique. Il a vu tous ses personnages sur la toile aussi plats, qu'il les aurait vus sur le théâtre du monde, si bonne nature et si bonne fortune ne s'y fussent opposées ; et La Grénée l'a bien secondé. M. le duc, vous avez promis à l'artiste, combien ? mille écus ? Donnez-en deux mille ; et courez vous cacher tous deux.

Il y a peu d'hommes, même parmi les gens de lettres, qui sachent ordonner un tableau. Demandez à Le Prince, chargé par M. de Saint-Lambert, homme d'esprit, certes s'il en fut, de la composition des figures qui doivent décorer son poëme harmonieux, monotone et froid des Saisons. C'est une foule de petites idées fines qui ne peuvent se rendre, ou qui, rendues, seraient sans effet. Ce sont des demandes, ou folles, ou ridicules, ou incompatibles avec la beauté du technique. Cela sera passable, écrit; détestable, peint : et c'est ce que mes confrères ne sentent pas. Ils ont dans la tête *ut pictura poesis erit;* et ils ne se doutent pas qu'il est encore plus vrai qu'*ut poesis pictura non erit.* Ce qui fait bien en peinture (1) fait toujours bien en poésie ; mais cela n'est pas réciproque. J'en reviens toujours au Neptune de Virgile, *summâ placidum caput extulit undâ.* Que le plus habile artiste, s'arrêtant strictement à l'image du poëte, nous montre cette tête si belle, si noble, si sublime dans l'Énéide ; et vous verrez son effet sur la toile. Il n'y a sur le papier ni unité de temps, ni unité de lieu, ni unité d'action. Il n'y a ni groupes déterminés, ni repos marqués, ni clair-obscur, ni magie de lumière, ni intelligence d'ombres, ni teintes, ni demi-teintes, ni perspective, ni plans. L'imagination passe rapidement d'image en image; son œil embrasse tout à la fois. Si elle discerne des plans, elle ne les gradue ni ne les établit; elle s'enfoncera tout à coup à des distances immenses; tout à coup elle reviendra sur elle-même avec la même rapidité, et pressera sur vous les objets. Elle ne sait ce que c'est qu'harmonie, cadence, balance ; elle entasse, elle confond, elle meut, elle approche, elle éloigne, elle mêle, elle colore comme il lui plaît. Il n'y a dans ses compositions ni monotonie, ni cacophonie, ni vides, du moins à la manière dont la peinture l'entend. Il n'en est pas ainsi d'un art où le moindre intervalle mal ménagé, fait un trou; où une figure trop éloignée ou trop rapprochée de deux autres, alourdit ou rompt une masse; où un bout de linge chiffonné papillote; où un faux pli casse un bras ou une jambe ; où un bout de draperie mal colorié désaccorde; où il ne s'agit pas de dire : Sa bouche était ouverte, ses cheveux se dressaient sur son front, les yeux lui sortaient de la tête, ses muscles se gonflaient sur ses joues, c'était la fureur ; mais, où il faut rendre toutes ces choses; où il ne s'agit pas de dire, mais où il faut faire ce que le poëte dit; où tout doit être pressenti, préparé, sauvé, montré, annoncé, et cela dans la composition la plus nombreuse et la plus compliquée, la scène la plus variée et la plus tumultueuse, au

(1) Conférez ici ce que Diderot a dit sur le même sujet dans la *lettre sur les Sourds et Muets*, tome I, page 397.

milieu du plus grand désordre, dans une tempête, dans le tumulte d'un incendie, dans les horreurs d'une bataille. L'étendue et la teinte de la nue, l'étendue et la teinte de la poussière ou la fumée, sont déterminées.

Chardin, La Grénée, Greuze, et d'autres, m'ont assuré (et les artistes ne flattent point les littérateurs) que j'étais presque le seul d'entre ceux-ci dont les images pouvaient passer sur la toile, presque comme elles étaient ordonnées dans ma tête.

La Grénée me dit : Donnez-moi un sujet pour la paix ; et je lui répondis : Montrez-moi Mars couvert de sa cuirasse, les reins ceints de son épée, sa tête belle, noble, fière, échevelée. Placez debout à son côté Vénus; mais Vénus nue, grande, divine, voluptueuse ; jetez mollement un de ses bras autour des épaules de son amant ; et qu'en lui souriant d'un souris enchanteur, elle lui montre la seule pièce de son armure qui lui manque, son casque dans lequel ses pigeons ont fait leur nid. J'entends, dit le peintre ; on verra quelques brins de paille sortir de dessous la femelle, le mâle posé sur la visière fera sentinelle ; et mon tableau sera fait.

Greuze me dit : Je voudrais bien peindre une femme toute nue, sans blesser la pudeur ; et je lui réponds : Faites le modèle honnête. Asseyez devant vous une jeune fille toute nue ; que sa pauvre dépouille soit à terre à côté d'elle, et indique la misère ; qu'elle ait la tête appuyée sur une de ses mains ; que de ses yeux baissés deux larmes coulent le long de ses belles joues ; que son expression soit celle de l'innocence, de la pudeur et de la modestie ; que sa mère soit à côté d'elle ; que de ses mains et d'une des mains de sa fille, elle se couvre le visage, ou qu'elle se cache le visage de ses mains, et que celle de sa fille soit posée sur son épaule ; que le vêtement de cette mère annonce aussi l'extrême indigence ; et que l'artiste, témoin de cette scène, attendri, touché, laisse tomber sa palette ou son crayon. Et Greuze dit : Je vois mon tableau.

Cela vient apparemment de ce que mon imagination s'est assujétie de longue main aux véritables règles de l'art, à force d'en regarder les productions ; que j'ai pris l'habitude d'arranger mes figures dans ma tête, comme si elles étaient sur la toile ; que peut-être je les y transporte, et que c'est sur un grand mur que je regarde, quand j'écris. Qu'il y a long-temps que, pour juger si une femme qui passe est bien ou mal ajustée, je l'imagine peinte ; et que peu à peu j'ai vu des attitudes, des groupes, des passions, des expressions, du mouvement, de la profondeur, de la perspective, des plans dont l'art peut s'accommoder ; en un mot, que la définition d'une imagination réglée devrait se tirer

de la facilité dont le peintre peut faire un beau tableau de la chose que le littérateur a conçue.

Un troisième artiste me dit : Donnez-moi un sujet d'histoire ; et je lui réponds : Peignez la mort de Turenne ; consacrez à la postérité le patriotisme de M. de Saint-Hilaire. Placez au fond de votre tableau les dehors d'une place assiégée ; que la partie supérieure de la fortification soit couverte d'une grande vapeur ou fumée rougeâtre et épaisse; que cette fumée rougeâtre et enflammée commence à inspirer de la terreur : que je voie à gauche un groupe de quatre figures ; le maréchal mort, et prêt à être emporté par ses aides-de-camp, dont l'un passe son bras droit sur les jambes du général, en détournant la tête ; l'autre soutient le général par-dessous les aisselles, et montre toute sa désolation ; le troisième, plus ferme, est à son action ; et son bras gauche va chercher le bras droit de son camarade ; que le maréchal soit à demi soulevé, que ses jambes pendent, et que sa tête soit renversée en arrière, échevelée : qu'on voie à droite M. de Saint-Hilaire et son fils ; M. de Saint-Hilaire sur le devant, son fils sur le fond ; que celui-ci tienne le bras fracassé de son père ; que ce bras soit enveloppé de la manche déchirée du vêtement ; qu'on voie à cette manche des traces de sang ; qu'on en voie des gouttes à terre, et que le père dise à son fils, en lui montrant le maréchal mort : Ce n'est pas sur moi, mon fils, qu'il faut pleurer, c'est sur la perte que la France fait par la mort de cet homme. Que le fils ait les regards attachés sur le maréchal. Ce n'est pas tout. Arrangez, par derrière ce groupe, un écuyer qui tient la bride de la jument pie du maréchal ; qu'il regarde aussi son maître mort, et qu'il tombe de grosses larmes de ses yeux. C'est fait, dit l'artiste ; qu'on me donne un crayon, et que je jette bien vite sur du papier gris l'esquisse de mon tableau.

C'en est un quatrième qui a apparemment de l'amitié pour moi, qui partage mon bonheur et ma reconnaissance, et qui me propose d'éterniser les marques de bonté que j'ai reçues de la grande souveraine ; car c'est ainsi qu'on l'appelle, comme on appelait, il y a quelques années, le roi de Prusse, le grand roi ; et je lui réponds : Élevez son buste ou sa statue sur un piédestal ; entrelacez autour de ce piédestal la corne d'abondance ; faites-en sortir tous les symboles de la richesse. Contre ce piédestal, appuyez mon épouse ; qu'elle verse des larmes de joie ; qu'un de ses bras posé sur l'épaule de son enfant, elle lui montre de l'autre notre bienfaitrice commune ; que cependant la tête et la poitrine nues, comme c'est mon usage, l'on me voie portant mes mains vers une vieille lyre suspendue à la muraille : et l'artiste ami dit : Je vois à peu près mon tableau.

Et celui du Dauphin mourant?..... Encore un moment de patience; et vous serez satisfait. Il faut auparavant que je vous montre comment un poète, en quatre lignes, fait succéder plusieurs instans différens; et croyant n'ordonner qu'un seul tableau, il en accumule plusieurs. Lucrèce s'adresse à Vénus, et la prie d'assoupir entre ses bras le dieu des batailles, et de rendre la paix aux Romains, le loisir à Memmius; et voici ses vers:

Effice ut interea fera mœnera militiaï
Per maria ac terras omnes sopita quiescant;
Nam tu sola potes tranquillâ pace juvare
Mortales; quoniam belli fera mœnera Mavors
Armipotens regit, in gremium qui sæpè tuum se
Rejicit, æterno devinctus vulnere amoris;
Atque ita suspiciens, tereti cervice repostâ,
Pascit amore avidos, inhians in te, dea, visus;
Eque tuo pendet resupini spiritus ore:
Hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto,
Circumfusa super, suaves ex ore loquelas
Funde.

« Fais cependant, ô Vénus! que les fureurs de la guerre cessent sur les terres, sur les mers, sur l'univers entier; car c'est toi seule qui peux donner la paix aux mortels; car c'est sur ton sein que le terrible dieu des batailles vient respirer de ses travaux; c'est dans tes bras qu'il se rejette, et qu'il est retenu par la blessure d'un trait éternel. »

« Lorsqu'il a reposé sa tête sur tes genoux, ses yeux avides s'attachent sur les tiens; il te regarde, il s'enivre; sa bouche est entr'ouverte, et son âme reste comme suspendue à tes bras. »

« Dans ce moment où tes membres sacrés le soutiennent, penche-toi tendrement sur lui, et l'enveloppant de ton céleste corps, verse dans son cœur la douce persuasion. Parle, ô déesse! et que les Romains te doivent la paix et le repos. »

Premier instant, premier tableau, celui où Mars, las de carnage, se rejette entre les bras de Vénus.

Second instant, second tableau, celui où la tête du dieu repose sur les genoux de la déesse, et où il puise l'ivresse dans ses regards.

Troisième instant, et troisième tableau, celui où la déesse penchée tendrement sur lui, et l'enveloppant de son céleste corps, lui parle et lui demande la paix.

Parlez, mon ami, cela n'est-il pas plus intéressant que de m'entendre dire: Cette composition de La Grénée a tout l'air et toute la platitude d'un *ex voto?* Draperies dures et crues, pas une belle tête; mettez un bonnet de laine sur la tête ignoble de ce Dauphin, et vous aurez un malade de l'Hôtel-Dieu; et tous

ces bambins avec leur cordon bleu, sans en excepter le revenant de l'autre monde avec son cordon bleu, et l'inadvertance de la mère et des frères pour ce revenant, et le parti qu'on pouvait tirer de ce revenant pour donner à la scène un peu d'intérêt et de mouvement; et toute cette scène, qui n'en reste pas moins immobile et muette, qu'en dites-vous? Ne voyez-vous pas que la douleur de cette femme est fausse, hypocrite; qu'elle fait tout ce qu'elle peut pour pleurer, et qu'elle ne fait que grimacer; que ce bout de draperie bleue qui tombe à ses pieds est tout-à-fait discordant, et que cette sphère sur son pied au milieu de ces porte-feuilles et de ces livres, occupe trop le milieu et déplaît?

Laissons cela; et pour nous soulager de la petitesse de cette composition, vraiment digne, et du personnage qui l'a commandée, et des personnages qui la composent, prouvons par un dernier exemple, que le plus grand tableau de poésie que je connaisse serait très-ingrat pour un peintre, même de plafonds ou de galerie. Lucrèce a dit :

> AEneadum genetrix, hominum divûmque voluptas,
> Alma Venus, cœli subter labentia signa,
> Quæ mare navigerum, quæ terras frugiferentes.
> Concelebras.

« Mère des Romains, charme des hommes et des dieux; de la région des cieux où les astres roulent au-dessus de ta tête, tu vois sous tes pieds les mers qui portent les navires, les terres qui donnent les moissons; et tu répands la fécondité sur elles. »

Il faudrait un mur, un édifice de cent pieds de haut pour conserver à ce tableau toute son immensité, toute sa grandeur, que j'ose me flatter d'avoir senti le premier. Croyez-vous que l'artiste puisse rendre ce dais, cette couronne de globes enflammés qui roulent autour de la tête de la déesse? Ces globes deviendront des points lumineux comme ils sont autour de la tête d'une vierge dans une assomption; et quelle comparaison entre ces globes du poëte et ces petites étoiles du peintre? Comment rendra-t-il la majesté de la déesse? Que fera-t-il de ces mers immenses qui portent les navires, et de ces contrées fécondes qui donnent les moissons? Et comment la déesse versera-t-elle sur cet espace infini la fécondité et la vie?

Chaque art a ses avantages. Lorsque la Peinture attaquera la Poésie sur son pallier, il faudra qu'elle cède; mais elle sera sûrement la plus forte, si la Poésie s'avise de l'attaquer sur le sien.

Et voilà comment un mauvais tableau inspire quelquefois une bonne page, et comment une bonne page n'inspirera quel-

quefois qu'un mauvais tableau ; et comment une bonne page et un mauvais tableau vous ruineront. Du reste, coupez, taillez, tranchez, rognez ; et ne laissez de tout cela que ce qui vous duira.

Comptez bien, mon ami : le Dauphin mourant ; Jupiter et Junon sur l'Ida ; la tête de Pompée présentée à César ; les quatre États ; Mercure et Hersé ; Renaud et Armide ; Persée et Andromède ; le retour d'Ulysse et de Télémaque ; la Baigneuse ; l'Amour rémouleur ; la Suzanne ; le Joseph ; la Poésie et la Philosophie : dix-sept tableaux en deux ans, sans compter ceux qui n'ont pas été exposés ; tandis que Greuze couve pendant des mois entiers la composition d'un seul, et met quelquefois un an à l'exécuter.

J'étais au Salon ; je parcourais les ouvrages de cet artiste, lorsque j'aperçus Naigeon qui les examinait de son côté. Il haussait les épaules, ou il détournait la tête, ou il regardait et souriait ironiquement. Vous savez que Naigeon a dessiné plusieurs années à l'académie, modelé chez Le Moine, peint chez Vanloo, et passé, comme Socrate, de l'atelier des beaux-arts dans l'école de la philosophie. Bon, me dis-je à moi-même. Je cherchais une occasion de vérifier mes jugemens. La voici. Je m'approche donc de Naigeon ; et lui frappant un petit coup sur l'épaule : Eh bien ! lui dis-je, que pensez-vous de tout cela ?

NAIGEON.

Rien.

DIDEROT.

Comment, rien !

NAIGEON.

Non, rien ; rien du tout. Est-ce que cela fait penser ?

Puis il allait, sans mot dire, d'une des compositions de La Grénée à une autre. Ce n'était pas mon compte. Pour rompre ce silence, je lui jetai un mot sur le faire de l'artiste. Voyez comme ce genou de la dauphine est bien drapé et le nu bien annoncé. Le bout de ce lit, sur le devant, n'est-il pas merveilleusement ajusté ?

NAIGEON.

Je me soucie bien de son genou, de son bout de lit et de son faire, s'il ne m'émeut point, s'il me laisse froid comme un terme. Un peintre, vous le savez mieux que moi, c'est celui-là seul....

> .... Meum qui pectus inaniter angit,
> Irritat, mulcet, falsis terroribus implet,
> Ut magnus ; et modò me Thebis, modò ponit Athenis.

Et vous croyez que cet homme produira ces effets terribles ou délicieux ? Jamais, jamais. Voyez ce Joseph et cette Putiphar ;

point d'âme, point de goût, point de vie. Où est le désordre du moment? où est la lasciveté? est-ce que je ne devrais pas lire dans les yeux de cette femme le dépit, la colère, l'indignation, le désir augmenté par le refus? Vous voulez que je voie à Armide, un caractère de Vierge; à Andromède, une tête de Madeleine; à Renaud, l'encolure d'un jeune portefaix; au Dauphin, l'ignoble d'un gueux; à la Dauphine, la grimace d'une hypocrite; et que je n'entre pas en fureur?

DIDEROT.

Je veux, mon cher Naigeon, que vous réserviez votre bile et votre fureur, pour les dieux, pour les prêtres, pour les tyrans, pour tous les imposteurs de ce monde.

NAIGEON.

J'en ai provision; et je ne puis me dispenser d'en répandre une portion bien méritée, sur des gens ennemis des littérateurs et des philosophes dont ils dédaignent les jugemens, et dont ils seraient long-temps les écoliers dans l'art d'imiter la nature. J'en appelle à vos réflexions mêmes sur la peinture. Je veux mourir, s'il y a dans toutes ces têtes-là le premier mot de la métaphysique de leur art. Ce sont presque tous des manœuvres; et encore quels manœuvres? Demandez à ce La Grénée, la différence d'une riche draperie et d'une étoffe neuve; et vous verrez ce qu'il vous dira. Voyez ce César; je vous jure que c'est la première fois qu'il a mis cet habit. Voyez ce vaisseau, il vient d'être lancé à l'eau; et sa proue dorée sort de chez Guibert. Il ne sait pas que ces draperies chaudes et crues jetées sur la toile, fraîchement tirées de la chaudière, font d'abord un mauvais effet, un peu plus mauvais avec le temps; il ne sait pas que toute composition perd avec le temps; et que, ces draperies dures ne perdant pas proportionnellement, les chairs, les fonds s'éteignent; et qu'on n'aperçoit plus dans le tableau désaccordé que de grandes plaques rouges, vertes et bleues. On dit que le temps peint les beaux tableaux; premièrement cela ne peut s'entendre que des tableaux travaillés si franchement et si harmonieusement, que l'effet du temps se réduise à ôter à toutes les couleurs leur chaleur trop éclatante et trop crue; secondement, cela ne doit s'entendre que d'un certain intervalle de temps, passé lequel toute composition, rongée par l'acide de l'air, s'affaiblit et s'efface. Il serait peut-être à souhaiter que l'affaiblissement fût proportionné sur tout l'espace coloré, et que du moins l'harmonie subsistât; mais le cas le plus défavorable est celui où la vigueur des draperies reste au milieu du dépérissement général; car cette vigueur des draperies achève de tuer

le tout. Harmonie perdue pour harmonie perdue, j'aimerais mieux que l'effet le plus violent du temps tombât sur les étoffes, et que leur entière destruction fît valoir les chairs et les autres parties essentielles, qui en reprendraient par comparaison une sorte de vie. Ainsi, comptez qu'aux compositions de La Grénée, où les effets destructeurs de l'air et du temps produiront tout le contraire, on ne retrouvera plus que des étoffes.

DIDEROT.

Fort bien! Voilà que vous commencez à vous calmer, et qu'il y a plaisir à vous entendre.

Cependant mon homme, incapable d'une modération qui durât quelque temps, marchait à grands pas, et jetait un mot ironique en passant sur chacun des tableaux qu'il apercevait. Ce Renaud, disait-il, sort des mains de son perruquier et de son tailleur.... Regardez les cheveux de Persée, comme ils sont bien frisés.... Oh! oui, il faut en convenir, ce tableau du Dauphin est d'un beau faire; mais l'accessoire est devenu le principal; et le principal, l'accessoire; c'est une bagatelle.

DIDEROT.

Je ne vous entends pas.

NAIGEON.

Je veux dire que la vraie scène, c'était la scène de séparation du père, de la mère et des enfans; scène de désolation, au milieu de laquelle je n'aurais pas désapprouvé que ce petit revenant descendît du ciel par un angle de la toile, apportant la couronne immortelle à son père.

DIDEROT.

Vous avez raison.....Est-ce que vous n'approuverez pas l'intention de cette France, ou Minerve?

NAIGEON.

Et cet enfant qui attache le rideau?

DIDEROT.

J'avoue qu'il est insoutenable.

NAIGEON.

O le Poussin! ô Le Sueur! quel trophée ces gens-là vous élèvent! Chaque tableau qu'ils font est un laurier qu'ils placent sur vos fronts, et un regret qu'ils nous arrachent. Que vous êtes grands, éloquens, sublimes! et comme ils me le disent! Mais voyez donc tous ces bambins, comme ils sont bien peignés, bien ajustés! Est-ce à la dernière heure de leur père qu'ils assistent, ou vont-ils à la nôce d'une de leurs sœurs? Où est le

testament d'Eudamidas? Où est cette femme assise sur le pied du lit et le dos tourné à son mari moribond, et qui me désole? Où est cette fille étendue à terre, la tête penchée dans le giron de sa mère, et qui me désole? Où est ce bouclier et cette épée suspendus, qui m'apprennent que ce moribond est un soldat, un citoyen qui a exposé sa vie pour la patrie, et répandu son sang pour elle? O le Poussin! ô Le Sueur! quelle douleur que celle de cette Dauphine!

Uberibus semper lacrymis, semperque paratis
In statione suâ, atque expectantibus illam,
Quo jubeat manare modo.

N'est-ce pas encore une belle chose que cette tête de Pompée présentée à César? Froid, compassé, nul *œstrum poeticum*; discordance de couleur, bras droit de César cassé, sa cuisse droite allant je ne sais où, ou plutôt il n'en a point; tête sans noblesse; africain au lieu d'être chaud et rougeâtre, sale; draperie qui pend de la barque, mal jetée; ornemens de cette barque, lourds; vagues de la mer, mal touchées; mignon, petite tête, gris de couleur; ciel dur, qui achève de désaccorder; et toujours de la couleur dure et non rompue. Je vous dis, mon ami, son faire est trop léché pour de grandes machines; il ne convient qu'à de petites choses qu'on regarde de près et par parties. On est toujours tenté de demander: Où ce peintre prend-il son beau rouge, un outre-mer aussi brillant? et son jaune donc? Vous m'avouerez que cette Susanne est une copie de celle de Vanloo. Cette figure symbolique de l'Agriculture, est tout-à-fait intéressante; le linge qui lui couvre une partie du bras, merveilleux; tout en est charmant, tout; mais feuilletez le portefeuille de Piètre de Cortonne, et vous l'y retrouverez en cinquante endroits. Mon ami, sortons d'ici, je sens que l'ennui et l'humeur me gagnent.

Nous sortîmes. Chemin faisant, il parlait tout seul, et il disait: La nature! la nature! quelle différence entre celui qui l'a vue chez elle, et celui qui ne l'a vue qu'en visite chez son voisin; et voilà pourquoi Chardin, Vernet et Latour sont trois hommes étonnans pour moi; et voilà pourquoi Loutherbourg, eût-il un faire aussi beau, aussi spirituel, aussi ragoûtant que Vernet, lui serait encore fort inférieur, parce qu'il n'a pas vu la nature chez elle. Tout ce qu'il fait est de réminiscence; il copie Wouvermans et Berghem.

DIDEROT.

Loutherbourg copie Wouvermans et Berghem!

NAIGEON.

Oui, oui, oui (1).

Là-dessus, il part comme un éclair; il enfile la rue du Champ-Fleuri; et moi je m'en vais droit à la synagogue de la rue Royale, rêvant à part moi sur l'importance que nous mettons à des bagatelles, tandis que.... Rassurez-vous. Je crains la Bastille, et je m'arrêterai là tout court. Non, encore un mot sur La Grénée. Pourriez-vous me dire pourquoi, quand on a vu une fois les tableaux de La Grénée, on ne désire plus de les revoir? Quand vous aurez répondu à cette question, vous trouverez qu'avec quelque sévérité que Naigeon et moi l'ayons traitée, nous avons été justes.

Mais quoi, me direz-vous, dans ce grand nombre de tableaux peints par La Grénée il n'y en a pas un beau? Non, mon ami; ils sont tous agréables pour moi; mais ils ne sont pas beaux. Il n'y en a pas un où il n'y ait des choses de métier supérieurement faites; pas un que je ne voulusse avoir; mais s'il fallait ou les avoir tous ou n'en avoir aucun, j'aimerais mieux n'en avoir aucun. Jugerons-nous de l'art comme la multitude? En jugerons-nous comme d'un métier, comme d'un talent purement mécanique? L'appellerons-nous la routine de bien faire des pieds et des mains, une bouche, un nez, un visage, une figure entière, même de faire sortir cette figure de la toile? Prendrons-nous les connaissances préliminaires de l'imitation de la nature,

(1) Je dois avouer ici que cette conversation entre Diderot et moi n'est point supposée : elle a eu lieu en effet, telle qu'il la rapporte; et son imagination vive et forte, qui se représente quelquefois les phénomènes les plus simples, non pas tels qu'ils sont en nature, mais tels qu'ils se passent dans sa tête, n'a rien ajouté ici à la vérité historique. Critiques justes ou injustes, sarcasmes, bonnes ou mauvaises plaisanteries; tout cela a été fait et dit avec la même liberté, la même confiance, la même étourderie, et dans les mêmes termes. Le lieu de la scène n'est pas même changé. Mais, en convenant d'ailleurs que, sans blesser la vérité, sans être même un juge moins sévère, j'aurais pu employer des expressions plus modérées, moins dédaigneuses, et tempérant avec art l'amertume de mes critiques par l'éloge du talent de l'artiste appliqué à d'autres sujets, porter dans son esprit une lumière plus douce, et l'éclairer sur ses défauts sans choquer son amour-propre; en convenant, dis-je, de tous ces faits, je prie le lecteur d'observer que j'étais jeune alors, et qu'on doit avoir quelque indulgence pour les fautes d'un âge où, n'ayant la juste mesure de rien, on la passe en tout; où les passions les plus orageuses et les plus violentes, trouvant, pour ainsi dire, toutes les portes de notre âme ouvertes, la livrent successivement à toutes les sortes d'illusions; en un mot, où pour se conduire dans le sentier obscur et épineux de la vie, on n'a que la lueur faible et vacillante d'une raison qui, même dans l'homme le plus heureusement né, le plus réfléchi, ne se rectifie, ne s'étend et ne se perfectionne que par l'expérience et le malheur, deux précepteurs qui, sans doute, ne manqueront jamais à l'espèce humaine, mais dont les grandes et instructives leçons sont plus ou moins tardives pour chacun de nous. *N.*

pour la véritable imitation de la nature? ou rapporterons-nous les productions du peintre à leur vrai but, à leur vraie raison? Y a-t-il pour les peintres une indulgence, qui n'est ni pour les poëtes ni pour les musiciens? En un mot, la peinture est-elle l'art de parler aux yeux seulement? ou celui de s'adresser au cœur et à l'esprit, de charmer l'un, d'émouvoir l'autre, par l'entremise des yeux? O mon ami, la plate chose que des vers bien faits! la plate chose que de la musique bien faite! la plate chose qu'un morceau de peinture bien fait, bien peint! Concluez.... concluez que La Grénée n'est pas le peintre, mais bien maître La Grénée.

DIDEROT.

Est-ce que vous n'êtes pas las de tourner autour de cet immense Salon? Pour moi, les jambes me rentrent dans le corps; passons sous la galerie d'Apollon, où il n'y a personne, nous nous reposerons là tout à notre aise, et je vous confierai quelques idées qui me sont venues sur une question assez importante.

GRIMM.

Et quelle est cette importante question?

DIDEROT.

L'influence du luxe sur les beaux-arts. Vous conviendrez qu'ils ont tous merveilleusement embrouillé cette question.

GRIMM.

Merveilleusement.

DIDEROT.

Ils ont vu que les beaux-arts devaient leur naissance à la richesse. Ils ont vu que la même cause qui les produisait, les fortifiait, les conduisait à la perfection, finissait par les dégrader, les abâtardir et les détruire; et ils se sont divisés en différens partis. Ceux-ci nous ont étalé les beaux-arts engendrés, perfectionnés, surprenans; et en ont fait la défense du luxe, que ceux-là ont attaqué par les beaux-arts abâtardis, dégradés, appauvris, avilis.

GRIMM.

Tandis que d'autres se sont servi du luxe et de ses suites, pour décrier les beaux-arts; et ce ne sont pas les moins absurdes.

DIDEROT.

Et dans cette nuit où ils s'entrebattaient....

GRIMM.

Les agresseurs et les défenseurs se sont porté des coups si égaux, qu'on ne sait de quel côté l'avantage est resté.

DIDEROT.

C'est qu'ils n'ont connu qu'une sorte de luxe.

GRIMM.

Ah ! c'est de la politique que vous voulez faire.

DIDEROT.

Et pourquoi non ? Supposons qu'un prince ait le bon esprit de sentir que tout vient de la terre et que tout y retourne ; qu'il accorde sa faveur à l'agriculture, et qu'il cesse d'être le père et le fauteur des grands usuriers.

GRIMM.

J'entends ; qu'il supprime les fermiers-généraux, pour avoir des peintres, des poëtes, des sculpteurs, des musiciens. Est-ce cela ?

DIDEROT.

Oui, monsieur, et pour en avoir de bons, et les avoir toujours bons. Si l'agriculture est la plus favorisée des conditions, les hommes seront entraînés où leur plus grand intérêt les poussera ; et il n'y aura fantaisie, passion, préjugés, opinions qui tiennent. La terre sera la mieux cultivée qu'il est possible ; ses productions diversifiées, abondantes, multipliées, amèneront la plus grande richesse, et la plus grande richesse engendrera le plus grand luxe : car si l'on ne mange pas l'or, à quoi servira-t-il, si ce n'est à multiplier les jouissances, ou les moyens infinis d'être heureux, la poésie, la peinture, la sculpture, la musique, les glaces, les tapisseries, les dorures, les porcelaines et les magots. Les peintres, les poëtes, les sculpteurs, les musiciens et la foule des arts adjacens naissent de la terre. Ce sont aussi les enfans de la bonne Cérès ; et je vous réponds que partout où ils tireront leur origine de cette sorte de luxe, ils fleuriront et fleuriront à jamais.

GRIMM.

Vous le croyez ?

DIDEROT.

Je fais mieux, je le prouve ; mais auparavant, permettez que je fasse une petite imprécation, et que je dise ici du fond de mon cœur : Maudit soit à jamais le premier qui rendit les charges vénales.

GRIMM.

Et celui qui éleva le premier l'industrie sur les ruines de l'agriculture.

DIDEROT.

Amen.

GRIMM.

Et celui qui, après avoir dégradé l'agriculture, embarrassa les échanges par toutes sortes d'entraves.

DIDEROT.

Amen.

GRIMM.

Et celui qui créa le premier les grands exacteurs et toute leur innombrable famille.

DIDEROT.

Amen.

GRIMM.

Et celui qui facilita aux souverains insensés et dissipateurs les emprunts ruineux.

DIDEROT.

Amen.

GRIMM.

Et celui qui leur suggéra les moyens de rompre les liens les plus sacrés qui les unissent, par l'appât irrésistible de doubler, tripler, décupler leurs fortunes.

DIDEROT.

Amen. Amen. Amen. Au même moment où la nation fut frappée de ces différens fléaux, les mamelles de la mère commune se desséchèrent, une petite portion de la nation regorgea de richesses, tandis que la portion nombreuse languit dans l'indigence.

GRIMM.

L'éducation fut sans vue, sans aiguillon, sans base solide, sans but général et public.

DIDEROT.

L'argent avec lequel on peut se procurer tout, devint la mesure commune de tout. Il fallut avoir de l'argent; et quoi encore? de l'argent. Quand on en manqua, il fallut en imposer par les apparences, et faire croire qu'on en avait.

GRIMM.

Et il naquit une ostentation insultante dans les uns, et une espèce d'hypocrisie épidémique de fortune dans les autres.

DIDEROT.

C'est-à-dire une autre sorte de luxe; et c'est celui-là qui dégrade et anéantit les beaux-arts, parce que les beaux-arts, leur progrès et leur durée demandent une opulence réelle, et que ce luxe-ci n'est que le masque fatal d'une misère presque générale, qu'il accélère et qu'il aggrave. C'est sous la tyrannie de

ce luxe que les talens restent enfouis, ou sont égarés. C'est sous une pareille constitution que les beaux-arts n'ont que le rebut des conditions subalternes ; c'est sous un ordre de choses aussi extraordinaire, aussi pervers, qu'ils sont ou subordonnés à la fantaisie et aux caprices d'une poignée d'hommes riches, ennuyés, fastidieux, dont le goût est aussi corrompu que les mœurs, ou abandonnés à la merci de la multitude indigente, qui s'efforce, par de mauvaises productions en tout genre, de se donner le crédit et le relief de la richesse. C'est dans ce siècle et sous ce règne que la nation épuisée ne forme aucune grande entreprise, aucuns grands travaux, rien qui soutienne les esprits et élève les âmes. C'est alors que les grands artistes ne naissent point, ou sont obligés de s'avilir sous peine de mourir de faim. C'est alors qu'il y a cent tableaux de chevalet pour une grande composition, mille portraits pour un morceau d'histoire, que les artistes médiocres pullulent, et que la nation en regorge.

GRIMM.

Que les Belle, les Bellanger, les Voiriot, les Brenet, sont assis à côté des Chardin, des Vien et des Vernet.

DIDEROT.

Et que leurs plats ouvrages couvrent les murs d'un Salon.

GRIMM.

Et bénis soient les Belle, les Bellanger, les Voiriot, les Brenet, les mauvais poëtes, les mauvais peintres, les mauvais statuaires, les brocanteurs, les bijoutiers et les filles de joie.

DIDEROT.

Fort bien, mon ami, parce que ce sont ces gens-là qui nous vengent. C'est la vermine qui ronge et détruit nos vampires, et qui nous reverse goutte à goutte le sang dont ils nous ont épuisés.

GRIMM.

Et honni soit le ministre qui s'aviserait au centre d'un sol immense et fécond de créer des lois somptuaires ; d'anéantir le luxe subsistant, au lieu d'en susciter un autre des entrailles de la terre.

DIDEROT.

Et d'arrêter aux barrières les productions des arts, au lieu d'engendrer des artistes. Ce n'est pas moi qui ai marché, c'est vous qui m'avez conduit ; et s'il y a un peu de bonne logique dans ce qui précède, il s'ensuit, comme je le disais au commencement, qu'il y a deux sortes de luxe, l'un qui naît de la richesse et de l'aisance générale, l'autre de l'ostentation et de la misère ; et que le premier est aussi sûrement favorable à la naissance et

au progrès des beaux-arts, que le second leur est nuisible; et là-dessus rentrons dans le Salon; et revenons à nos Belle, à nos Bellanger, à nos Brenet et à nos Voiriot.

Satyre contre le luxe, à la manière de Perse.

Vous jetez sur les diverses sociétés de l'espèce humaine un regard si chagrin, que je ne connais plus guères qu'un moyen de vous contenter; c'est de ramener l'âge d'or.... Vous vous trompez. Une vie consumée à soupirer aux pieds d'une bergère n'est point du tout mon fait. Je veux que l'homme travaille. Je veux qu'il souffre. Sous un état de nature qui irait au-devant de tous ses vœux, où la branche se courberait pour approcher le fruit de sa main, il serait fainéant; et n'en déplaise aux poëtes, qui dit fainéant, dit méchant. Et puis, des fleuves de miel et de lait! Le lait ne va pas aux bilieux comme moi; et le miel m'affadit.... Dépouillez-vous donc; suivez le conseil de Jean-Jacques, et faites-vous sauvage.... Ce serait bien le mieux. Là du moins il n'y a d'inégalité que celle qu'il a plu à la nature de mettre entre ses enfans; et les forêts ne retentissent pas de cette variété de plaintes, que des maux sans nombre arrachent à l'homme dans ce bienheureux état de société.... Mais quoi! ces mœurs si vantées de Lacédémone ne trouveront pas grâce auprès de vous!.... Ne me parlez pas de ces moines armés.... Mais là cet or, ce luxe qui vous blesse, ces repas somptueux, ces meubles recherchés.... Il n'y en a point, d'accord; mais ces pauvres, ces malheureux ilotes, n'en avez-vous point pitié? La tyrannie du colon d'Amérique est moins cruelle; la condition du nègre moins triste.... Qu'objecterez-vous au siècle de Rome pauvre, à ce siècle où des hommes à jamais célèbres cultivaient la terre de leur mains, prirent leurs noms des fruits, des fonctions agrestes qu'ils avaient exercées, où le consul pressait le bœuf de son aiguillon, où le casque et la lance étaient déposés sur la borne du champ, et la couronne du triomphateur suspendue à la corne de la charrue? O le beau temps! que celui où la femme déguenillée du dictateur pressait le pis de ses chèvres, tandis que ses robustes enfans, la cognée sur l'épaule, allaient dans la forêt voisine couper des fagots pour l'hiver.... Vous riez; mais à votre avis, la chaumière de Quintus n'est-elle pas plus belle aux yeux de l'homme qui a quelque tact de la vertu, que ces immenses galeries où l'infâme Verrès exposait les dépouilles de dix provinces ravagées? Allez vous enivrer chez Lucullus. Applaudissez aux poëmes divins de Virgile; promenez-vous dans une ville immense, où les chefs-d'œuvre de la peinture, de la sculpture et de l'architecture suspendront à chaque pas

vos regards d'admiration; assistez aux jeux du cirque; suivez la marche des triomphes; voyez des rois enchaînés; jouissez du doux spectacle de l'univers qui gémit sous la tyrannie, et partagez tous les crimes, tous les désordres de son opulent oppresseur. Ce n'est point là ma demeure.... Je ne sais plus en quel temps, sous quel siècle, en quel coin de la terre vous placer. Mon ami, aimons notre patrie; aimons nos contemporains; soumettons-nous à un ordre de choses qui pourrait par hasard être meilleur ou plus mauvais; jouissons des avantages de notre condition. Si nous y voyons des défauts, et il y en a sans doute, attendons-en le remède de l'expérience et de la sagesse de nos maîtres; et restons ici.... Rester ici! moi! moi! y reste celui qui peut voir avec patience un peuple qui se prétend civilisé, et le plus civilisé de la terre, mettre à l'encan l'exercice des fonctions civiles; mon cœur se gonfle; et un jour de ma vie, non, un jour de ma vie, je ne le passe pas sans charger d'imprécations celui qui rendit les charges vénales. Car c'est de là, oui, c'est de là et de la création des grands exacteurs, que sont découlés tous nos maux. Au moment où l'on put arriver à tout avec de l'or, on voulut avoir de l'or; et le mérite, qui ne conduisait à rien, ne fut rien. Il n'y eut plus aucune émulation honnête. L'éducation resta sans aucune base solide. Une mère, si elle l'osait, dirait à son fils : « Mon fils, pourquoi consumer vos » yeux sur des livres? Pourquoi votre lampe a-t-elle brûlé toute » la nuit? Conserve-toi, mon fils. Eh bien! tu veux aussi re- » muer un jour l'urne qui contient le sort de tes concitoyens; » tu la remueras. Cette urne est en argent comptant au fond du » coffre-fort de ton père. » Et où est l'enfant qui l'ignore? Au moment où une poignée de concussionnaires publics regorgèrent de richesses, habitèrent des palais, firent parade de leur honteuse opulence, toutes les conditions furent confondues; il s'éleva une émulation funeste, une lutte insensée et cruelle entre tous les ordres de la société. L'éléphant se gonfla pour accroître sa taille, le bœuf imita l'éléphant; la grenouille eut la même manie, qui remonta d'elle à l'éléphant; et dans ce mouvement réciproque, les trois animaux périrent : triste, mais image réelle d'une nation abandonnée à un luxe, symbole de la richesse des uns, et masque de la misère générale du reste. Si vous n'avez pas une âme de bronze, dites donc avec moi; élevez votre voix, dites : Maudit soit le premier qui rendit les fonctions publiques vénales; maudit soit celui qui rendit l'or l'idole de la nation; maudit soit celui qui créa la race détestable des grands exacteurs; maudit soit celui qui engendra ce foyer d'où sortirent cette ostentation insolente de richesse dans les uns, et cette hypocrisie épidémique

de fortune dans les autres; maudit soit celui qui condamna par contre-coup le mérite à l'obscurité, et qui dévoua la vertu et les mœurs au mépris. De ce jour, voici le mot, le mot funeste qui retentit d'un bout à l'autre de la société : Soyons, ou paraissons riches. De ce jour, la montre d'or pendit au côté de l'ouvrière, à qui son travail suffisait à peine pour avoir du pain. Et quel fut le prix de cette montre? quel fut le prix de ce vêtement de soie qui la couvre, et sous lequel je la méconnais? Sa vertu! sa vertu! ses mœurs! Et il en fut ainsi de toutes les autres conditions. On rampa, on s'avilit, on se prostitua dans toutes les conditions. Il n'y eut plus de distinction entre les moyens d'acquérir. Honnêtes, malhonnêtes, tous furent bons. Il n'y eut plus de mesure dans les dépenses. Le financier donna le ton, que le reste suivit. De là cette foule de mésalliances que je ne blâme pas. Il était juste que des hommes, ruinés par l'exemple des pères, allassent réparer chez eux leurs fortunes, et se venger par le mépris de leurs filles. Mais ces femmes méprisées, quelle fut leur conduite? Et ces époux, à qui portèrent-ils la dot de leurs femmes? D'où vient cette fureur générale de galanterie? Dites, dites, où a-t-elle pris sa source? Les grands se sont ruinés par l'émulation du faste financier. Le reste s'est perdu de débauche par l'imitation et l'influence du libertinage des grands. Le luxe ruine le riche, et redouble la misère des pauvres. De là la fausseté du crédit dans tous les états. Confiez votre fortune à cet homme, qui se fait traîner dans un char doré, demain ses terres seront en décret; demain, cet homme si brillant, poursuivi par ses créanciers, ira mettre pied à terre au Fort-l'Évêque..... Mais ne vous réjouissez-vous pas de voir la débauche, la dissipation, le faste, écrouler ces masses énormes d'or. C'est par ce moyen qu'on nous restitue goutte à goutte ce sang dont nous sommes épuisés. Il nous revient par une foule de mains occupées. Ce luxe, contre lequel vous vous récriez, n'est-ce pas lui qui soutient le ciseau dans la main du statuaire, la palette au pouce du peintre, la navette.... Oui, beaucoup d'ouvrages, et beaucoup d'ouvrages médiocres. Si les mœurs sont corrompues, croyez-vous que le goût puisse rester pur? Non, non, cela ne se peut : et si vous le croyez, c'est que vous ignorez l'effet de la vertu sur les beaux-arts. Et que m'importe vos Praxitèle et vos Phidias? que m'importe vos Apelle? que m'importe vos poëmes divins? que m'importe vos riches étoffes? si vous êtes méchans, si vous êtes indigens, si vous êtes corrompus. O richesse, mesure de tout mérite! ô luxe funeste, enfant de la richesse! tu détruis tout, et le goût, et les mœurs; tu arrêtes la pente la plus douce de la nature. Le riche craint de multiplier ses enfans. Le pauvre craint

de multiplier les malheureux. Les villes se dépeuplent. On laisse languir sa fille dans le célibat. Il faudrait sacrifier à sa dot un équipage, une table somptueuse. On aliène sa fortune, pour doubler son revenu : on oublie ses proches. A-t-on crié dans les rues un édit qui promette un intérêt décuple à un capital; l'enfant de la maison pâlit; l'héritier frémit ou pleure; ces masses d'or qui lui étaient destinées, vont se perdre dans le fisc public, et avec elles l'espérance d'une opulence à venir. De là les hommes sont étrangers les uns aux autres dans la même famille. Eh! pourquoi des enfans aimeraient-ils, respecteraient-ils pendant leur vie, pleureraient-ils quand ils sont morts, des pères, des parens, des frères, des proches, des amis qui ont tout fait pour leur bien-être propre, rien pour le leur? C'est bien dans ce moment, ô mes amis! qu'il n'y a point d'amis; ô pères! qu'il n'y a plus de pères; ô frères et sœurs! qu'il n'y a ni frères ni sœurs! Voilà, sans doute, un luxe pernicieux, et contre lequel je vous permets à vous et à nos philosophes de vous récrier. Mais n'en est-il pas un autre qui se concilierait avec les mœurs, la richesse, l'aisance, la splendeur et la force d'une nation?.... peut-être. O Cérès, les peintres, les poëtes, les statuaires, les tapisseries, les porcelaines, et ces magots même, goût ridicule, peuvent s'élever d'entre tes épis. Maîtres des nations, tendez la main à Cérès. Relevez ses autels. Cérès est la mère commune de tout. Maîtres des nations, faites que vos campagnes soient fertiles. Soulagez l'agriculteur du poids qui l'écrase. Que celui qui vous nourrit puisse vivre; que celui qui donne du lait à vos enfans ait du pain; que celui qui vous vêtit ne soit pas nu. L'agriculture, voilà le fleuve qui fertilisera votre empire. Faites que les échanges se multiplient en cent manières diverses. Vous n'aurez plus une poignée de sujets riches, vous aurez une nation riche.... Mais, dites-moi, à quoi bon la richesse, sinon à multiplier nos jouissances? et ces jouissances multipliées ne donneront-elles pas naissance à tous les arts de luxe?.... mais ce luxe sera le signe d'une opulence générale, et non le masque d'une misère commune. Maîtres des nations, ôtez à l'or son caractère représentatif de tout mérite. Abolissez la vénalité des charges. Que celui qui a de l'or puisse avoir des palais, des jardins, des tableaux, des statues, des vins délicieux, de belles femmes; mais qu'il ne puisse prétendre sans mérite à aucune fonction honorable dans l'état; et vous aurez des citoyens éclairés, des sujets vertueux. Vous avez attaché des peines aux crimes; attachez des récompenses à la vertu; et ne redoutez, pour la durée de vos empires, que le laps des temps. Le destin qui règle le monde veut que tout passe. La condition la plus heureuse d'un homme, d'un

état, a son terme. Tout porte en soi un germe secret de destruction. L'agriculture, cette bienfaisante agriculture, engendre le commerce, l'industrie et la richesse. La richesse engendre la population. L'extrême population divise les fortunes. Les fortunes divisées restreignent les sciences et les arts à l'utile. Tout ce qui n'est pas utile est dédaigné. L'emploi du temps est trop précieux pour le perdre à des spéculations oisives. Partout où vous verrez une poignée de terre recueillie dans la plaine, portée dans un panier d'osier aller couvrir la pointe d'un rocher, et l'espérance d'un épi, l'arrêter là par une claie, soyez sûr que vous verrez peu de grands édifices, peu de statues, que vous trouverez peu d'Orphées, que vous entendrez peu de poëmes divins.... Et que m'importe ces monumens fastueux? Est-ce là le bonheur? La vertu, la sagesse, les mœurs, l'amour des enfans pour les pères, l'amour des pères pour les enfans, la tendresse du souverain pour ses sujets, celle des sujets pour le souverain, les bonnes loïs, la bonne éducation, l'aisance générale; voilà, voilà ce que j'ambitionne.... Enseignez-moi la contrée où l'on jouit de ces avantages, et j'y vais, fût-ce la Chine.... Mais là.... Je vous entends. Astuce, mauvaise foi, nulle grande vertu, nul héroïsme, une foule de petits vices, enfans de l'esprit économique et de la vie contentieuse. Là, le ministère sans cesse occupé à prévenir la perfidie des saisons; là, le particulier à pourvoir de blés son grenier. Nulle chimère de point d'honneur. Il faut l'avouer.... Où irai-je donc? Où trouverai-je un état de bonheur constant? Ici un luxe qui masque la misère; là un luxe qui, né de l'abondance, ne produit qu'une félicité passagère. Où faut-il que je naisse ou que je vive? Où est la demeure qui me promette et à ma postérité un bonheur durable?.... Allez où les maux portés à l'extrême vont amener un meilleur ordre de choses. Attendez que les choses soient bien, et jouissez de ce moment.... Et ma postérité?.... Vous êtes un insensé. Vous voyez trop loin. Qu'étiez-vous il y a quatre siècles pour vos aïeux? Rien. Regardez avec le même œil des êtres à venir qui sont à la même distance de vous. Soyez heureux. Vos arrière-neveux deviendront ce qu'il plaira au destin, qui dispose de tout. Dans l'empire, le ciel suscite un maître qui amende ou qui détruit; dans le siècle des races, un descendant qui relève ou qui renverse. Voilà l'arrêt immuable de la nature. Soumettez-vous-y.

BELLE.

36. *L'Archange Michel, vainqueur des Anges rebelles.*

Tableau de neuf pieds de haut, sur six pieds de large.

Ce tableau n'y était pas, et tant mieux pour l'artiste et pour nous. L'artiste Belle n'était pas bastant pour une composition de cette nature, qui demande de la verve, de la chaleur, de l'imagination, de la poésie. Belle, peintre de batailles célestes, rival de Milton ! Il n'a pas dans sa tête le premier trait de la figure de l'archange, ni son mouvement, ni le caractère angélique, ni l'indignation fondue avec la noblesse, ni la grâce, l'élégance et la force. Il y a long-temps qu'il n'est plus celui qui savait réunir toutes ces choses. C'est Raphaël. Et les anges rebelles, comment les aurait-il désignés? surtout s'il n'avait pas voulu en faire, à l'imitation de Rubens, des espèces de monstres, moitié hommes, moitié serpens, vilains, absurdes, hideux, dégoûtans. L'artiste ou le comité académique, en excluant du Salon la composition de Belle, a fait sagement. Il avait déjà un assez bon nombre de mauvais tableaux sans celui-là. Ceux qui ont été assez bêtes, pour aller demander à Belle un morceau de cette importance, seront vraisemblablement assez bêtes pour admirer sa besogne. Laissons-les s'extasier en paix. Il sont heureux, peut-être plus heureux devant le barbouillage de Belle, que vous et moi devant le chef-d'œuvre du Guide et du Titien. C'est un mauvais rôle que celui d'ouvrir les yeux à un amant sur les défauts de sa maîtresse. Jouissons plutôt du ridicule de son ivresse. Le comte de Creutz, notre ami, se met tous les matins à genoux devant l'Adonis de Taraval, et Denis Diderot, votre ami, devant une Cléopâtre de madame Therbouche. Il faut en rire... en rire, et pourquoi? Ma Cléopâtre est vraiment fort belle, et je pense bien que le comte de Creutz en dit autant de son Adonis; tous les deux amusans pour vous, nous le sommes encore, le comte et moi, l'un pour l'autre. Si nous pouvions, par un tour de tête original, voir les hommes en scène, prendre le monde pour ce qu'il est, un théâtre, nous nous épargnerions bien des momens d'humeur.

BACHELIER.

37. *Psyché enlevée du rocher par les Zéphyrs.*

Tableau de quatre pieds sur trois.

Ce tableau n'y était pas non plus ; et je répéterai, tant mieux pour l'artiste et pour nous.

Voilà un assez bon artiste perdu sans ressource. Il a déposé le

titre et les fonctions d'académicien, pour se faire maître d'école; il a préféré l'argent à l'honneur; il a dédaigné la chose pour laquelle il avait du talent, et s'est entêté de celle pour laquelle il n'en avait point. Ensuite il a dit : Je veux boire, manger, dormir, avoir d'excellens vins, des vêtemens de luxe, de jolies femmes; je méprise la considération publique... Mais, M. Bachelier, le sentiment de l'immortalité... Qu'est-ce que cela? je ne vous entends pas... Le respect de la postérité... Le respect de ce qui n'est pas, je ne vous entends pas davantage... M. Bachelier, vous avez raison, c'est moi qui suis un sot. On ne donne pas ces idées à ceux qui ne les ont pas. C'est une manie qui n'est pas trop rare, que celle de repousser la gloire qui se présente, pour courir après celle qui nous fuit. Le philosophe veut faire des vers, et il en fait de mauvais. Le poëte veut trancher du philosophe, et il fait hausser les épaules à celui-ci. Le géomètre ambitionne la réputation de littérateur, et il reste médiocre. L'homme de lettres s'occupe de la quadrature du cercle, et il sent lui-même son ridicule. Falconet veut savoir le latin comme moi. Je veux me connaître en peinture comme lui; et de tous côtés on ne voit que l'adage *asinus ad lyram*, ou des Bachelier à l'histoire.

CHARDIN.

38. *Deux Tableaux représentant divers instrumens de musique.*

Ils ont environ quatre pieds six pouces de large, sur trois pieds de haut. Ils sont destinés pour les appartemens de Bellevue.

Commençons par dire le secret de celui-ci. Cette indiscrétion sera sans conséquence. Il place son tableau devant la Nature, et il le juge mauvais, tant qu'il n'en soutient pas la présence.

Ces deux tableaux sont très-bien composés. Les instrumens y sont disposés avec goût. Il y a, dans ce désordre qui les entasse, une sorte de verve. Les effets de l'art y sont préparés à ravir. Tout y est, pour la forme et pour la couleur, de la plus grande vérité. C'est là qu'on apprend comment on peut allier la vigueur avec l'harmonie. Je préfère celui où l'on voit des timbales; soit que ces objets y forment de plus grandes masses, soit que la disposition en soit plus piquante. L'autre passerait pour un chef-d'œuvre, sans son pendant.

Je suis sûr que, lorsque le temps aura éteint l'éclat un peu dur et cru des couleurs fraîches, ceux qui pensent que Chardin faisait encore mieux autrefois, changeront d'avis. Qu'ils aillent revoir ces ouvrages, lorsque le temps les aura peints. J'en dis autant de Vernet, et de ceux qui préfèrent ses premiers tableaux à ceux qui sortent de dessus sa palette.

Chardin et Vernet voient leurs ouvrages à douze ans, du moment où ils peignent; et ceux qui les jugent ont aussi peu de raison que ces jeunes artistes, qui s'en vont copier servilement à Rome des tableaux faits il y a cent cinquante ans. Ne soupçonnant pas l'altération que le temps a fait à la couleur, ils ne soupçonnent pas davantage qu'ils ne verraient pas les morceaux des Carraches, tels qu'ils les ont sous les yeux, s'ils avaient été sur le chevalet des Carraches, tels qu'ils les voient. Mais qui est-ce qui leur apprendra à apprécier les effets du temps? Qui est-ce qui les garantira de la tentation de faire demain de vieux tableaux, de la peinture du siècle passé? Le bon sens et l'expérience.

Je n'ignore pas que les modèles de Chardin, les natures inanimées qu'il imite, ne changent ni de place, ni de couleur, ni de formes; et qu'à perfection égale, un portrait de La Tour a plus de mérite qu'un morceau du genre de Chardin. Mais un coup de l'aile du temps ne laissera rien qui justifie la réputation du premier. La poussière précieuse s'en ira de dessus la toile, moitié dispersée dans les airs, moitié attachée aux longues plumes du vieux Saturne. On parlera de La Tour, mais on verra Chardin. O La Tour! *Memento, homo, quià pulvis es et in pulverem reverteris.*

On dit de celui-ci, qu'il a un technique qui lui est propre, et qu'il se sert autant de son pouce que de son pinceau. Je ne sais ce qui en est. Ce qu'il y a de sûr, c'est que je n'ai jamais connu personne qui l'ait vu travailler; quoi qu'il en soit, ses compositions appellent indistinctement l'ignorant et le connaisseur. C'est une vigueur de couleur incroyable, une harmonie générale, un effet piquant et vrai, de belles masses, une magie de faire à désespérer, un ragoût dans l'assortiment et l'ordonnance. Éloignez-vous, approchez-vous, même illusion, point de confusion, point de symétrie non plus, parce qu'il y a calme et repos. On s'arrête devant un Chardin, comme d'instinct, comme un voyageur fatigué de sa route va s'asseoir sans presque s'en apercevoir, dans l'endroit qui lui offre un siége de verdure, du silence, des eaux, de l'ombre et du frais.

VERNET.

J'avais écrit le nom de cet artiste au haut de ma page, et j'allais vous entretenir de ses ouvrages, lorsque je suis parti pour une campagne voisine de la mer, et renommée par la beauté de ses sites. Là, tandis que les uns perdaient autour d'un tapis vert les plus belles heures du jour, les plus belles journées, leur argent et leur gaîté; que d'autres, le fusil sur l'épaule, s'excédaient de fatigue à suivre leurs chiens à travers champs; que

quelques uns allaient s'égarer dans les détours d'un parc, dont, heureusement pour les jeunes compagnes de leurs erreurs, les arbres sont fort discrets; que les graves personnages faisaient encore retentir à sept heures du soir la salle à manger de leurs cris tumultueux, sur les nouveaux principes des économistes, l'utilité ou l'inutilé de la philosophie, la religion, les mœurs, les acteurs, les actrices, le gouvernement, la préférence des deux musiques, les beaux-arts, les lettres et autres questions importantes, dont ils cherchaient toujours la solution au fond des bouteilles, et regagnaient, enroués, chancelans, le fond de leur appartement, dont ils avaient peine à retrouver la porte, et se remettaient, dans un fauteuil, de la chaleur et du zèle avec lesquels ils avaient sacrifié leurs poumons, leur estomac et leur raison, pour introduire le plus bel ordre possible dans toutes les branches de l'administration; j'allais, accompagné de l'instituteur des enfans de la maison, de ses deux élèves, de mon bâton et de mes tablettes, visiter les plus beaux sites du monde. Mon projet est de vous les décrire; et j'espère que ces tableaux en vaudront bien d'autres. Mon compagnon de promenades connaissait supérieurement la topographie du pays, les heures favorables à chaque scène champêtre, l'endroit qu'il fallait voir le matin; celui qui recevait son intérêt et ses charmes, ou du soleil levant ou du soleil couchant; l'asile qui nous prêterait de la fraîcheur et de l'ombre pendant les heures brûlantes de la journée. C'était le *Cicerone* de la contrée. Il en faisait les honneurs aux nouveaux venus; et personne ne s'entendait mieux à ménager à son spectateur la surprise du premier coup d'œil. Nous voilà partis. Nous causons. Nous marchons. J'allais la tête baissée, selon mon usage, lorsque je me sens arrêté brusquement, et présenté au site que voici.

Premier site. A ma droite, dans le lointain, une montagne élevait son sommet vers la nue. Dans cet instant, le hasard y avait arrêté un voyageur debout et tranquille. Le bas de cette montagne nous était dérobé par la masse interposée d'un rocher. Le pied de ce rocher s'étendait en s'abaissant et en se relevant, et séparait en deux la profondeur de la scène. Tout-à-fait vers la droite, sur une saillie de ce rocher j'observai deux figures que l'art n'aurait pas mieux placées pour l'effet. C'étaient deux pêcheurs; l'un assis et les jambes pendantes vers le bas du rocher, tenant sa ligne qu'il avait jetée dans des eaux qui baignaient cet endroit; l'autre, les épaules chargées de son filet, et courbé vers le premier, s'entretenait avec lui. Sur l'espèce de chaussée rocailleuse que le pied du rocher formait en se prolongeant, dans

un lieu où cette chaussée s'inclinait vers le fond, une voiture couverte et conduite par un paysan, descendait vers un village situé au-dessous de cette chaussée. C'était encore un incident que l'art aurait suggéré; mes regards rasant la crête de cette langue de rocaille, rencontraient le sommet des maisons du village, et allaient s'enfoncer et se perdre dans une campagne qui confinait avec le ciel.

« Quel est celui de vos artistes, me disait mon *Cicerone*, » qui eût imaginé de rompre la continuité de cette chaussée » rocailleuse par une touffe d'arbres.... Vernet peut-être... A la » bonne heure; mais votre Vernet en aurait-il imaginé l'élé- » gance et le charme? Aurait-il pu rendre l'effet chaud et » piquant de cette lumière qui joue entre leurs troncs et leurs » branches?.. » Pourquoi, non?.... « Rendre l'espace immense » que votre œil découvre au-delà?.... » C'est ce qu'il a fait quelquefois. Vous ne connaissez pas cet homme; jusqu'où les phénomènes de la nature lui sont familiers. Je répondais de distraction; car mon attention était arrêtée sur une masse de rochers couverte d'arbustes sauvages, que la nature avait placée à l'autre extrémité du tertre rocailleux. Cette masse était pareillement masquée par un rocher antérieur qui, se séparant du premier, formait un canal d'où se précipitaient en torrent des eaux qui venaient sur la fin de leur chute se briser en écumant contre des pierres détachées.... Eh bien, dis-je à mon *Cicerone*, allez-vous-en au Salon, et vous verrez qu'une imagination féconde, aidée d'une étude profonde de la nature, a inspiré à un de nos artistes, précisément ces rochers, cette cascade et ce coin de paysage.... « Et peut-être avec ce gros » quartier de roche brute, et le pêcheur assis qui relève son » filet, et les instrumens de son métier épars à terre autour de » lui, et sa femme debout, et cette femme vue par le dos.... » Vous ne savez pas, l'abbé, combien vous êtes un mauvais plaisant.... L'espace compris entre les rochers au torrent, la chaussée rocailleuse et les montagnes de la gauche, formaient un lac sur les bords duquel nous nous promenions; c'est de là que nous contemplions toute cette scène merveilleuse; cependant il s'était élevé, vers la partie du ciel qu'on apercevait entre la touffe d'arbre de la partie rocailleuse et les rochers, aux deux pêcheurs, un nuage léger que le vent promenait à son gré.... Lors me tournant vers l'abbé; en bonne foi, lui dis-je, croyez-vous qu'un artiste intelligent eût pu se dispenser de placer ce nuage précisément où il est; ne voyez-vous pas qu'il établit pour nos yeux un nouveau plan; qu'il annonce un espace en-deçà et au-delà; qu'il recule le ciel, et qu'il fait avancer les autres objets? Vernet

aurait senti tout cela. Les autres, en obscurcissant leurs ciels de nuages, ne songent qu'à en rompre la monotonie. Vernet veut que les siens aient le mouvement et la magie de celui que nous voyons.... « Vous avez beau dire Vernet, Vernet, je ne quit- » terai point la nature pour courir après son image. Quelque » sublime que soit l'homme, ce n'est pas Dieu.... » D'accord; mais si vous aviez un peu plus fréquenté l'artiste, il vous aurait peut-être appris à voir dans la nature ce que vous n'y voyez pas. Combien de choses vous y trouveriez à reprendre? Combien l'art en supprimerait, qui gâtent l'ensemble et nuisent à l'effet; combien il en rapprocherait qui doubleraient notre enchantement!... « Quoi! sérieusement vous croyez que Vernet aurait mieux à » faire que d'être le copiste rigoureux de cette scène?.... » Je le crois.... « Dites-moi donc comment il s'y prendrait pour l'em- » bellir.... » Je l'ignore, et si je le savais je serais plus grand poëte et plus grand peintre que lui; mais si Vernet vous eût appris à mieux voir la nature, la nature de son côté vous eût appris à bien voir Vernet.... « Mais Vernet ne sera toujours que » Vernet, un homme.... » Et, par cette raison, d'autant plus étonnant, et son ouvrage d'autant plus digne d'admiration; c'est sans contredit une grande chose que cet univers; mais quand je le compare avec l'énergie de la cause productrice, si j'avais à m'émerveiller, c'est que son œuvre ne soit pas plus belle et plus parfaite encore. C'est tout le contraire, lorsque je pense à la faiblesse de l'homme, à ses pauvres moyens, aux embarras et à la courte durée de sa vie, et à certaines choses qu'il a entreprises et exécutées. L'abbé, pourrait-on vous faire une question? c'est d'une montagne dont le sommet paraît toucher et soutenir le ciel, et d'une pyramide seulement de quelques lieues de base, dont la cîme finirait dans les nues; laquelle vous frapperait le plus. Vous hésitez. C'est la pyramide, mon cher abbé; et la raison, c'est que rien n'étonne de la part de Dieu, auteur de la montagne, et que la pyramide est un phénomène incroyable de la part de l'homme.

Toute cette conversation se faisait d'une manière fort interrompue. La beauté du site nous tenait alternativement suspendus d'admiration. Je parlais sans trop m'entendre; j'étais écouté avec la même distraction. D'ailleurs, les jeunes disciples de l'abbé couraient de droite et de gauche, gravissaient sur les rochers, et leur instituteur craignait toujours ou qu'ils ne s'égarassent, ou qu'ils ne se précipitassent, ou qu'ils n'allassent se noyer dans l'étang. Son avis était de les laisser la prochaine fois à la maison; mais ce n'était pas le mien.

J'inclinais à demeurer dans cet endroit, et à y passer le

reste de la journée ; mais, l'abbé m'assurant que la contrée était assez riche en pareils sites, pour que nous pussions mettre un peu moins d'économie dans nos plaisirs, je me laissai conduire ailleurs; mais ce ne fut pas sans retourner la tête de temps en temps.

Les enfans précédaient leur instituteur, et moi je fermais la marche. Nous allions par des sentiers étroits et tortueux, et je m'en plaignais un peu à l'abbé ; mais lui se retournant, s'arrêtant subitement devant moi, et me regardant en face, me dit avec exclamation : « Monsieur, l'ouvrage de l'homme est quel- » quefois plus admirable que l'ouvrage d'un Dieu ! » Monsieur l'abbé, lui répondis-je, avez-vous vu l'Antinoüs, la Vénus de Médicis, la Vénus aux belles-fesses et quelques autres antiques?... « Oui... » Avez-vous jamais rencontré dans la nature des figures aussi belles, aussi parfaites que celles-là?... « Non, je l'avoue... » Vos petits élèves ne vous ont-ils jamais dit un mot qui vous ait causé plus d'admiration et de plaisir, que la sentence la plus profonde de Tacite?.... « Cela est quelquefois arrivé. » Et pourquoi cela?... « C'est que j'y prends un grand intérêt; c'est qu'ils » m'annonçaient par ce mot une grande sensibilité d'âme, une » sorte de pénétration, une justesse d'esprit au-dessus de leur âge.... » L'abbé, à l'application. Si j'avais là un boisseau de dez, que je renversasse ce boisseau, et qu'ils se tournassent tous sur le même point, ce phénomène vous étonnerait-il beaucoup? « Beaucoup..... » Et si tous ces dez étaient pipés, le phénomène vous étonnerait-il encore? « Non... » L'abbé, à l'application. Ce monde n'est qu'un amas de molécules pipées en une infinité de manières diverses. Il y a une loi de nécessité qui s'exécute sans dessein, sans effort, sans intelligence, sans progrès, sans résistance dans toutes les œuvres de nature. Si l'on inventait une machine qui produisît des tableaux tels que ceux de Raphaël, ces tableaux continueraient-ils d'être beaux?.... « Non.... » Et la machine? Lorsqu'elle serait commune, elle ne serait pas plus belle que les tableaux.... « Mais d'après vos principes, Raphaël » n'est-il pas lui-même cette machine à tableaux.... » Il est vrai. Mais la machine Raphaël n'a jamais été commune; mais les ouvrages de cette machine ne sont pas aussi communs que les feuilles de chênes; mais par une pente naturelle et presque invincible, nous supposons à cette machine une volonté, une intelligence, un dessein, une liberté. Supposez Raphaël éternel, immobile devant la toile, peignant nécessairement et sans cesse. Multipliez de toutes parts ces machines imitatives. Faites naître les tableaux dans la nature, comme les plantes, les arbres et les fruits qui leur serviraient de modèles; et dites-moi ce que de-

viendrait votré admiration. Ce bel ordre qui vous enchante dans l'univers ne peut être autre qu'il est. Vous n'en connaissez qu'un, et c'est celui que vous habitez ; vous le trouvez alternativement beau ou laid, selon que vous coexistez avec lui d'une manière agréable ou pénible. Il serait tout autre, qu'il serait également beau ou laid pour ceux qui coexisteraient d'une manière agréable ou pénible avec lui. Un habitant de Saturne, transporté sur la terre, sentirait ses poumons déchirés, et périrait en maudissant la nature. Un habitant de la terre, transporté dans Saturne, se sentirait étouffé, suffoqué, et périrait en maudissant la nature. J'en étais là, lorsqu'un vent d'ouest, balayant la campagne, nous enveloppa d'un épais tourbillon de poussière. L'abbé en demeura quelque temps aveuglé ; tandis qu'il se frottait les paupières, j'ajoutais : Ce tourbillon qui ne vous semble qu'un chaos de molécules dispersées au hasard ; eh bien, cher abbé, ce tourbillon est tout aussi parfaitement ordonné que le monde ; et j'allais lui en donner des preuves, qu'il n'était pas trop en état de goûter, lorsqu'à l'aspect d'un nouveau site, non moins admirable que le premier, ma voix coupée, mes idées confondues, je restai stupéfait et muet.

Deuxième site. C'était, à droite, des montagnes couvertes d'arbres et d'arbustes sauvages, dans l'ombre, comme disent les voyageurs ; dans la demi-teinte, comme disent les artistes. Au pied de ces montagnes, un passant que nous ne voyions que par le dos, son bâton sur l'épaule, son sac suspendu à son bâton, se hâtait vers la route même qui nous avait conduits. Il fallait qu'il fût bien pressé d'arriver, car la beauté du lieu ne l'arrêtait pas. On avait pratiqué sur la rampe de ces montagnes une espèce de chemin assez large. Nous ordonnâmes à nos enfans de s'asseoir et de nous attendre. Le plus jeune eut pour tâche deux fables de Phèdre à apprendre par cœur, et l'aîné l'explication du premier livre des Géorgiques à préparer. Ensuite nous nous mîmes à grimper par ce chemin difficile ; vers le sommet, nous aperçûmes un paysan avec une voiture couverte. Cette voiture était attelée de bœufs. Il descendait, et ses animaux se prêtaient, de crainte que la voiture ne s'accélérât sur eux. Nous les laissâmes derrière nous, pour nous enfoncer dans un lointain, fort au-delà des montagnes que nous avions grimpées et qui nous le dérobaient. Après une marche assez longue, nous nous trouvâmes sur une espèce de pont, une de ces fabriques de bois, hardies, et telles que le génie, l'intrépidité et le besoin des hommes en ont exécutées dans quelques pays montagneux. Arrêtés là, je promenai mes regards autour de moi, et j'éprou-

vai un plaisir accompagné de frémissement. Comme mon conducteur aurait joui de la violence de mon étonnement, sans la douleur d'un de ses yeux qui était resté rouge et larmoyant! Cependant il me dit d'un ton ironique : « Et Loutherbourg, et » Vernet, et Claude Lorrain?.... » Devant moi, comme du sommet d'un précipice, j'apercevais les deux côtés, le milieu, toute la scène imposante que je n'avais qu'entrevue du bas des montagnes. J'avais à dos une campagne immense qui ne m'avait été annoncée que par l'habitude d'apprécier les distances entre des objets interposés. Ces arches, que j'avais en face il n'y a qu'un moment, je les avais sous mes pieds. Sous ces arches descendait à grand bruit un large torrent; ses eaux interrompues, accélérées, se hâtaient vers la plage du site la plus profonde. Je ne pouvais m'arracher à ce spectacle mêlé de plaisir et d'effroi. Cependant je traverse cette longue fabrique, et me voilà sur la cîme d'une chaîne de montagnes parallèles aux premières. Si j'ai le courage de descendre celles-là, elles me conduiront au côté gauche de la scène, dont j'aurai fait tout le tour. Il est vrai que j'ai peu d'espace à traverser, pour éviter l'ardeur du soleil et voyager dans l'ombre; car la lumière vient d'au-delà de la chaîne des montagnes dont j'occupe le sommet, et qui forment, avec celles que j'ai quittées, un amphithéâtre en entonnoir, dont le bord le plus éloigné, rompu, brisé, est remplacé par la fabrique de bois qui unit les cîmes des deux chaînes de montagnes. Je vais, je descends; et après une route longue et pénible à travers des ronces, des épines, des plantes et des arbustes touffus, me voilà au côté gauche de la scène. Je m'avance le long de la rive du lac formé par les eaux du torrent, jusqu'au milieu de la distance qui sépare les deux chaînes; je regarde, je vois le pont de bois à une hauteur et dans un éloignement prodigieux. Je vois depuis ce pont, les eaux du torrent arrêtées dans leur cours par des espèces de terrasses naturelles; je les vois tomber en autant de nappes qu'il y a de terrasses, et former une merveilleuse cascade. Je les vois arriver à mes pieds, s'étendre et remplir un vaste bassin. Un bruit éclatant me fait regarder à ma gauche, c'est celui d'une chute d'eaux qui s'échappent d'entre des plantes et des arbustes qui couvrent le haut d'une roche voisine, et qui se mêlent, en tombant, aux eaux stagnantes du torrent. Toutes ces masses de roches hérissées de plantes vers leurs sommets, sont tapissées à leur penchant de la mousse la plus verte et la plus douce. Plus près de moi, presque au pied des montagnes de la gauche, s'ouvre une large caverne obscure. Mon imagination échauffée, place à l'entrée de cette caverne une jeune fille qui en sort avec un jeune

homme; elle a couvert ses yeux de sa main libre, comme si elle craignait de revoir la lumière, et de rencontrer les regards du jeune homme. Mais si ces personnages n'y étaient pas, il y avait proche de moi, sur la rive du grand bassin, une femme qui se reposait avec son chien à côté d'elle; en suivant la même rive, à gauche, sur une petite plage plus élevée, un groupe d'hommes et de femmes, tel qu'un peintre intelligent l'aurait imaginé; plus loin, un paysan debout. Je le voyais de face, et il me paraissait indiquer de la main la route à quelque habitant d'un canton éloigné. J'étais immobile, mes regards erraient sans s'arrêter sur aucun objet; mes bras tombaient à mes côtés. J'avais la bouche entr'ouverte. Mon conducteur respectait mon admiration et mon silence. Il était aussi heureux, aussi vain que s'il eût été le propriétaire ou même le créateur de ces merveilles. Je ne vous dirai point quelle fut la durée de mon enchantement. L'immobilité des êtres, la solitude d'un lieu, son silence profond, suspendent le temps; il n'y en a plus. Rien ne le mesure; l'homme devient comme éternel. Cependant par un tour de tête bizarre, comme j'en ai quelquefois, transformant tout à coup l'œuvre de nature en une production de l'art, je m'écriai : Que cela est beau! grand, varié, noble, sage, harmonieux, vigoureusement colorié! Mille beautés éparses dans l'univers ont été rassemblées sur cette toile, sans confusion, sans effort, et liées par un goût exquis. C'est une vue romanesque, dont on suppose la réalité quelque part. Si l'on imagine un plan vertical élevé sur la cîme de ces deux chaînes de montagnes, et assis sur le milieu de cette fabrique de bois, on aura au-delà de ce plan, vers le fond, toute la partie éclairée de la composition; en deçà, vers le devant, toute sa partie obscure et de demi-teinte; on y voit les objets nets, distincts, bien terminés; ils ne sont privés que de la grande lumière. Rien n'est perdu pour moi, parce qu'à mesure que les ombres croissent, les objets sont plus voisins de ma vue. Et ces nuages, interposés entre le ciel et la fabrique de bois, quelle profondeur ne donnent-ils pas à la scène! Il est inoui, l'espace qu'on imagine au-delà de ce pont, l'objet le plus éloigné qu'on voie. Qu'il est doux de goûter ici la fraîcheur de ces eaux, après avoir éprouvé la chaleur qui brûle ce lointain! Que ces roches sont majestueuses! que ces eaux sont belles et vraies! comment l'artiste en a-t-il obscurci la transparence!... Jusques-là, le cher abbé avait eu la patience de me laisser dire; mais à ce mot d'artiste, me tirant par la manche : « Est-ce que vous extravaguez, » me dit-il?.... » Non pas tout-à-fait.... « Que parlez-vous » de demi-teinte, de plan, de vigueur, de coloris?.... » Je substitue l'art à la nature, pour en bien juger..... « Si vous

» vous excercez souvent à ces substitutions, vous aurez de la » peine à trouver de beaux tableaux..... » Cela se peut ; mais convenez qu'après cette étude, le petit nombre de ceux que j'admirerai en vaudront la peine.... « Il est vrai. »

Tout en causant ainsi, et en suivant la rive du lac, nous arrivâmes où nous avions laissé nos deux petits disciples. Le jour commençait à tomber; nous ne laissions pas que d'avoir du chemin à faire jusqu'au château; nous gagnâmes de ce côté, l'abbé faisant réciter à l'un de ses élèves ses deux fables, et l'autre son explication de Virgile; et moi, me rappelant les lieux dont je m'éloignais, et que je me proposais de vous décrire à mon retour. Ma tâche fut plutôt expédiée que celle de l'abbé. A ces vers :

Vere novo, gelidus canis cùm montibus humor
Liquitur, et zephyro putris se gleba resolvit.

je rêvai à la différence des charmes de la peinture et de la poésie; à la difficulté de rendre d'une langue dans une autre les endroits qu'on entend le mieux. Sur ce, je racontais à l'abbé que Jupiter un jour fut attaqué d'un grand mal de tête. Le père des dieux et des hommes passait les jours et les nuits le front penché sur ses deux mains, et tirant de sa vaste poitrine un soupir profond. Les dieux et les hommes l'environnaient en silence, lorsque tout à coup il se releva, poussa un grand cri; et l'on vit sortir de sa tête entr'ouverte une déesse toute armée, toute vêtue. C'était Minerve. Tandis que les dieux dispersés dans l'Olympe célébraient la délivrance de Jupiter et la naissance de Minerve, les hommes s'occupaient à l'admirer. Tous d'accord sur sa beauté, chacun trouvait à redire à son vêtement. Le sauvage lui arrachait son casque et sa cuirasse, et lui ceignait les reins d'un léger cordon de verdure. L'habitant de l'Archipel la voulait toute nue; celui de l'Ausonie, plus décente et plus couverte. L'Asiatique prétendait que les longs plis d'une tunique qui moulerait ses membres, en descendant mollement jusqu'à ses pieds, auraient infiniment plus de grâce. Le bon, l'indulgent Jupiter fit essayer à sa fille ces différens vêtemens; et les hommes reconnurent qu'aucun ne lui allait aussi bien que celui sous lequel elle se montra au sortir de la tête de son père. L'abbé n'eut pas grand'peine à saisir le sens de ma fable. Quelques endroits de différens poëtes anciens nous donnèrent la torture à l'un et à l'autre; et nous convînmes, de dépit, que la traduction de Tacite était infiniment plus aisée que celle de Virgile. L'abbé de La Bletterie ne sera pas de cet avis; quoi qu'il en soit, son Tacite n'en sera pas moins mauvais, ni le Virgile de Desfontaines meilleur.

Nous allions. L'abbé, son œil malade couvert d'un mouchoir, et l'âme pleine de scandale de la témérité avec laquelle j'avais avancé qu'un tourbillon de poussière, que le vent élève et qui nous aveugle, était tout aussi parfaitement ordonné que l'univers. Le tourbillon lui paraissait une image passagère du chaos, suscitée fortuitement au milieu de l'œuvre merveilleux de la création. C'est ainsi qu'il s'en expliqua. Mon très-cher abbé, lui dis-je, oubliez pour un moment le petit gravier qui picote votre cornée, et écoutez-moi. Pourquoi l'univers vous paraît-il si bien ordonné? c'est que tout y est enchaîné, à sa place, et qu'il n'y a pas un seul être qui n'ait dans sa position, sa production, son effet, une raison suffisante, ignorée ou connue. Est-ce qu'il y a une exception pour le vent d'ouest? est-ce qu'il y a une exception pour les grains de sable? une autre pour les tourbillons? Si toutes les forces qui animaient chacune des molécules qui formaient celui qui nous a enveloppés étaient données, un géomètre vous démontrerait que celle qui est engagée entre votre œil et sa paupière est précisément à sa place.... « Mais, dit » l'abbé, je l'aimerais tout autant ailleurs; je souffre, et le » paysage que nous avons quitté me récréait la vue..... » Et qu'est-ce que cela fait à la nature! est-ce qu'elle a ordonné le paysage pour vous?... « Pourquoi non?... » C'est que si elle a ordonné le paysage pour vous, elle aura aussi ordonné pour vous le tourbillon. Allons, mon ami, faisons un peu moins les importans. Nous sommes dans la nature; nous y sommes tantôt bien, tantôt mal; et croyez que ceux qui louent la nature d'avoir au printemps tapissé la terre de vert, couleur amie de nos yeux, sont des impertinens qui oublient que cette nature, dont ils veulent retrouver en tout et partout la bienfaisance, étend en hiver sur nos campagnes une grande couverture blanche qui blesse nos yeux, nous fait tournoyer la tête, et nous expose à mourir glacés. La nature est bonne et belle, quand elle nous favorise; elle est laide et méchante quand elle nous afflige. C'est à nos efforts mêmes qu'elle doit souvent une partie de ses charmes.... « Voilà des idées qui me meneraient loin. .. » Cela se peut.... « Et me conseilleriez-vous d'en faire le catéchisme » de mes élèves?.... » Pourquoi non? je vous jure que je le crois plus vrai et moins dangereux qu'un autre.... « Je consulterai » là-dessus leurs parens.... » Leurs parens pensent bien, et vous ordonneront d'apprendre à leurs enfans à penser mal.... « Mais » pourquoi? Quel intérêt ont-ils à ce qu'on remplisse la tête de » ces pauvres petites créatures de sottises et de mensonges?... » Aucun; mais ils sont inconséquens et pusillanimes.

Troisième site. Je commençais à ressentir de la lassitude, lorsque je me trouvai sur la rive d'une espèce d'anse de mer. Cette anse était formée, à gauche, par une langue de terre, un terrain escarpé, des rochers couverts d'un paysage tout-à-fait agreste et touffu. Ce paysage touchait d'un bout au rivage, et de l'autre aux murs d'une terrasse qui s'élevait au-dessus des eaux. Cette longue terrasse était parallèle au rivage, et s'avançait fort loin dans la mer, qui, délivrée à son extrémité de cette digue, prenait toute son étendue. Ce site était encore embelli par un château de structure militaire et gothique. On l'apercevait au loin au bout de la terrasse. Ce château était terminé, dans sa plus grande hauteur, par une esplanade environnée de machicoulis; une petite tourelle ronde occupait le centre de cette esplanade; et nous distinguions très-bien le long de la terrasse, et autour de l'espace compris entre la tourelle et les machicoulis, différentes personnes, les unes appuyées sur le parapet de la terrasse, d'autres sur le haut des machicoulis; ici, il y en avait qui se promenaient; là, d'arrêtées debout qui semblaient converser.... M'adressant à mon conducteur: Voilà, lui dis-je, encore un assez beau coup-d'œil..... « Est-ce que » vous ne reconnaissez pas ces lieux, me répondit-il?.... » Non.... « C'est notre château.... » Vous avez raison.... « Et tous » ces gens-là, qui prennent le frais à la chute du jour, ce sont » nos joueurs, nos joueuses, nos politiques et nos galans..... » Cela se peut.... « Tenez, voilà la vieille comtesse qui continue » d'arracher les yeux à son partner, sur une invite qu'il n'a pas » répondue. Proche le château, ce groupe pourrait bien être » de nos politiques dont les vapeurs se sont apaisées, et qui » commencent à s'entendre et à raisonner plus sensément. Ceux » qui tournent deux à deux sur l'esplanade, autour de la tou- » relle, sont infailliblement les jeunes gens; car il faut avoir » leurs jambes pour grimper jusques-là. La jeune marquise et le » petit comte en descendront les derniers; car ils ont toujours » quelques caresses à se faire à la dérobée..... » Nous nous étions assis, nous nous reposions de notre côté; et nos yeux suivant le rivage à droite, nous voyions par le dos deux personnes, je ne sais quelles, assises et se reposant aussi dans un endroit où le terrein s'enfonçait. Plus loin des gens de mer, occupés à charger ou décharger une nacelle. Dans le lointain, sur les eaux, un vaisseau à la voile; fort au-delà, des montagnes vaporeuses et très-éloignées. J'étais un peu inquiet comment nous regagnerions le château dont nous étions séparés par un espace d'eau assez considérable.... Si nous suivons le rivage vers la droite, dis-je à l'abbé, nous ferons le tour du globe avant que d'arriver

au château ; et c'est bien du chemin pour ce soir. Si nous le suivons vers la gauche ; arrivés à ce paysage, nous trouverons apparemment un sentier qui le traverse et qui conduit à quelque porte qui s'ouvre sur la terrasse.... « Et vous voudriez bien, dit » l'abbé, ne faire ni le tour du globe, ni celui de l'anse ?.... » Il est vrai. Mais cela ne se peut.... « Vous vous trompez. Nous » irons à ces mariniers qui nous prendront dans leur nacelle, et » qui nous déposeront au pied du château..... » Ce qui fut dit fut fait ; nous voilà embarqués, et vingt lorgnettes d'opéra braquées sur nous, et notre arrivée saluée par des cris de joie qui partaient de la terrasse et du sommet du château : nous y répondîmes, selon l'usage. Le ciel était serein, le vent soufflait du rivage vers le château, et nous fîmes le trajet en un clin-d'œil. Je vous raconte simplement la chose. Dans un moment plus poétique j'aurais déchaîné les vents, soulevé les flots, montré la petite nacelle tantôt voisine des nues, tantôt précipitée au fond des abîmes ; vous auriez frémi pour l'instituteur, ses jeunes élèves, et le vieux philosophe votre ami. J'aurais porté, de la terrasse à vos oreilles, les cris des femmes éplorées. = Vous auriez vu sur l'esplanade du château des mains levées vers le ciel ; mais il n'y aurait pas eu un mot de vrai. Le fait est que nous n'éprouvâmes d'autre tempête que celle du premier livre de Virgile, que l'un des élèves de l'abbé nous récita par cœur ; et telle fut la fin de notre première sortie ou promenade.

J'étais las ; mais j'avais vu de belles choses, respiré l'air le plus pur, et fait un exercice très-sain. Je soupai d'appétit, et j'eus la nuit la plus douce et la plus tranquille. Le lendemain en m'éveillant, je disais : Voilà la vraie vie, le vrai séjour de l'homme. Tous les prestiges de la société ne purent jamais en éteindre le goût. Enchaînés dans l'enceinte étroite des villes par des occupations ennuyeuses et de tristes devoirs, si nous ne pouvons retourner dans les forêts, notre premier asile, nous sacrifions une portion de notre opulence à appeler les forêts autour de nos demeures. Mais là elles ont perdu sous la main symétrique de l'art, leur silence, leur innocence, leur liberté, leur majesté, leur repos. Là, nous allons contrefaire un moment le rôle du sauvage ; esclaves des usages, des passions, jouer la pantomime de l'homme de nature. Dans l'impossibilité de nous livrer aux fonctions et aux amusemens de la vie champêtre, d'errer dans une campagne, de suivre un troupeau, d'habiter une chaumière, nous invitons, à prix d'or et d'argent, le pinceau de Wouvermans, de Berghem ou de Vernet, à nous retracer les mœurs et l'histoire de nos anciens aïeux. Et les murs de nos somptueuses et maussades demeures se couvrent des images

d'un bonheur que nous regrettons; et les animaux de Berghem ou de Paul Potter paissent sous nos lambris, parqués dans une riche bordure; et les toiles d'araignée d'Ostade sont suspendues entre des crépines d'or, sur un damas cramoisi; et nous sommes dévorés par l'ambition, la haine, la jalousie et l'amour; et nous brûlons de la soif de l'honneur et de la richesse, au milieu des scènes de l'innocence et de la pauvreté, s'il est permis d'appeler pauvre celui à qui tout appartient. Nous sommes des malheureux autour desquels le bonheur est représenté sous mille formes diverses. *O rus! quandò te aspiciam?* disait le poëte; et c'est un souhait qui s'élève cent fois au fond de notre cœur.

Quatrième site. J'en étais là de ma rêverie, nonchalamment étendu dans un fauteuil, laissant errer mon esprit à son gré, état délicieux, où l'âme est honnête sans réflexion, l'esprit juste et délicat sans effort; où l'idée, le sentiment semble naître en nous de lui-même comme d'un sol heureux. Mes yeux étaient attachés sur un paysage admirable, et je disais: L'abbé a raison; nos artistes n'y entendent rien, puisque le spectacle de leurs plus belles productions ne m'a jamais fait éprouver le délire que j'éprouve, le plaisir d'être à moi, le plaisir de me reconnaître aussi bon que je le suis, le plaisir de me voir et de me complaire, le plaisir plus doux encore de m'oublier. Où suis-je dans ce moment? qu'est-ce qui m'environne? Je ne le sais, je l'ignore. Que me manque-t-il? Rien. Que dis-je, rien? S'il est un Dieu, c'est ainsi qu'il est. Il jouit de lui-même. Un bruit entendu au loin, c'était le coup de battoir d'une blanchisseuse, frappa subitement mon oreille; et adieu mon existence divine. Mais s'il est doux d'exister à la façon de Dieu, il est aussi quelquefois assez doux d'exister à la façon des hommes. Qu'elle vienne ici seulement, qu'elle m'apparaisse, que je revoie ses grands yeux, qu'elle pose doucement sa main sur mon front, qu'elle me sourie... Que ce bouquet d'arbres vigoureux et touffu fait bien à droite! Cette langue de terre ménagée en pointe au-devant de ces arbres, et descendant par une pente facile vers la surface de ces eaux, est tout-à-fait pittoresque. Que ces eaux qui rafraîchissent cette péninsule, en baignant sa rive, sont belles! Ami Vernet, prends tes crayons, et dépêche-toi d'enrichir ton porte-feuille de ce groupe de femmes. L'une, penchée vers la surface de l'eau, y trempe son linge; l'autre, accroupie, le tord; une troisième, debout, en a rempli le panier, qu'elle a posé sur sa tête. N'oublie pas ce jeune homme que tu vois par le dos proche d'elles, courbé vers le fond, et s'occupant du même travail. Hâte-toi, car ces figures prendront dans un instant une autre position

moins heureuse peut-être. Plus ta copie sera fidèle, plus ton tableau sera beau. Je me trompe. Tu donneras à ces femmes un peu plus de légèreté, tu les toucheras moins lourdement, tu affaibliras le ton jaunâtre et sec de cette terrasse. Ce pêcheur, qui a jeté son filet vers la gauche, à l'endroit où les eaux prennent toute leur étendue, tu le laisseras tel qu'il est; tu n'imagineras rien de mieux. Vois son attitude; comme elle est vraie! Place aussi son chien à côté de lui. Quelle foule d'accessoires heureux à recueillir pour ton talent! Et ce bout de rocher qui est tout-à-fait à gauche; et proche de ce rocher, sur le fond, ces bâtimens et ces hameaux; et entre cette fabrique, ce hameau et la langue de terre aux blanchisseuses, ces eaux tranquilles et calmes dont la surface s'étend et se perd dans le lointain! Si sur un plan correspondant à ces femmes occupées, mais à une très-grande distance, tu places dans une de tes compositions, comme la nature te l'indique ici, des montagnes vaporeuses dont je n'aperçoive que le sommet, l'horizon de la toile en sera renvoyé aussi loin que tu le voudras. Mais comment feras-tu pour rendre, je ne dis pas la forme de ces objets divers, ni même leur vraie couleur, mais la magique harmonie qui les lie?... Pourquoi suis-je seul ici? Pourquoi personne ne partage-t-il avec moi le charme, la beauté de ce site? Il me semble que si elle était là, dans son vêtement négligé, que je tînsse sa main, que son admiration se joignît à la mienne, j'admirerais bien davantage. Il me manque un sentiment que je cherche, et qu'elle seule peut m'inspirer. Que fait le propriétaire de ce beau lieu? Il dort. Je vous appelais, j'appelais mon amie, lorsque le cher abbé entra avec son mouchoir sur son œil. Vos tourbillons de poussière, me dit-il avec un peu d'humeur, qui sont aussi bien ordonnés que le monde, m'ont fait passer une mauvaise nuit. Ses bambins étaient à leurs devoirs, et il venait causer avec moi. L'émotion vive de l'âme laisse, même après qu'elle est passée, des traces sur le visage qu'il n'est pas difficile de reconnaître. L'abbé ne s'y méprit pas. Il devina quelque chose de ce qui s'était passé au fond de la mienne... « J'arrive à contre-» temps, me dit-il... » Non, l'abbé... « Une autre compagnie » vous rendrait peut-être, en ce moment, plus heureux que la » mienne... » Cela se peut... « Je m'en vais donc... » Non, restez. Il resta. Il m'invita à prolonger mon séjour, et me promit autant de promenades telles que celles de la veille, de tableaux tels que celui que j'avais sous les yeux, que je lui accorderais de journées. Il était neuf heures du matin, et tout dormait encore autour de nous. Entre un assez grand nombre d'hommes aimables et de femmes charmantes que ce séjour rassemblait, et qui

tous s'étaient sauvés de la ville, à ce qu'ils disaient, pour jouir des agrémens, du bonheur de la campagne, aucun qui eût quitté son oreiller, qui voulût respirer la première fraicheur de l'air, entendre le premier chant des oiseaux, sentir le charme de la nature ranimée par les vapeurs de la nuit, recevoir le premier parfum des fleurs, des plantes et des arbres. Ils semblaient ne s'être faits habitans des champs, que pour se livrer plus sûrement et plus continûment aux ennuis de la ville. Si la compagnie de l'abbé n'était pas tout-à-fait celle que j'aurais choisie, je m'aimais encore mieux avec lui que seul. Un plaisir, qui n'est que pour moi, me touche faiblement et dure peu. C'est pour moi et mes amis que je lis, que je réfléchis, que j'écris, que je médite, que j'entends, que je regarde, que je sens. Dans leur absence, ma dévotion rapporte tout à eux. Je songe sans cesse à leur bonheur. Une belle ligne me frappe-t-elle? ils la sauront. Ai-je rencontré un beau trait? je me promets de leur en faire part. Ai-je sous les yeux quelque spectacle enchanteur? sans m'en apercevoir j'en médite le récit pour eux. Je leur ai consacré l'usage de tous mes sens et de toutes mes facultés; et c'est peut-être la raison pour laquelle tout s'exagère, tout s'enrichit un peu dans mon imagination et dans mon discours; ils m'en font quelquefois un reproche, les ingrats!

L'abbé, placé à côté de moi, s'extasiait à son ordinaire sur les charmes de la nature. Il avait répété cent fois l'épithète de beau, et je remarquais que cet éloge commun s'adressait à des objets tous divers. L'abbé, lui dis-je, cette roche escarpée, vous l'appelez belle; la forêt sourcilleuse qui la couvre, vous l'appelez belle; le torrent qui blanchit de son écume le rivage, et qui en fait frissonner le gravier, vous l'appelez beau; le nom de beau, vous l'accordez, à ce que je vois, à l'homme, à l'animal, à la plante, à la pierre, aux poissons, aux oiseaux, aux métaux. Cependant vous m'avouerez qu'il n'y a aucune qualité physique commune entre ces êtres. D'où vient donc le tribut commun...? « Je ne sais, et vous m'y faites penser pour la première fois... » C'est une chose toute simple. La généralité de votre panégyrique vient, cher abbé, de quelques idées ou sensations communes excitées dans votre âme par des qualités physiques absolument différentes... « J'entends, l'admiration... » Ajoutez, et le plaisir. Si vous y regardez de près, vous trouverez que les objets qui causent de l'étonnement ou de l'admiration sans faire plaisir, ne sont pas beaux; et que ceux qui font plaisir, sans causer de la surprise ou de l'admiration, ne le sont pas davantage. Le spectacle de Paris en feu vous ferait horreur; au bout de quelque temps vous aimeriez à vous promener sur les

cendres. Vous éprouveriez un violent supplice à voir expirer votre amie ; au bout de quelque temps votre mélancolie vous conduirait vers sa tombe, et vous vous y asseyeriez. Il y a des sensations composées ; et c'est la raison pour laquelle il n'y a de beaux que les objets de la vue et de l'ouïe. Ecartez du son toute idée accessoire et morale ; et vous lui ôterez la beauté. Arrêtez à la surface de l'œil une image ; que l'impression n'en passe ni à l'esprit ni au cœur ; et elle n'aura plus rien de beau. Il y a encore une autre distinction ; c'est l'objet dans la nature, et le même objet dans l'art ou l'imitation. Le terrible incendie, au milieu duquel hommes, femmes, enfans, pères, mères, frères, sœurs, amis, étrangers, concitoyens, tout périt, vous plonge dans la consternation ; vous fuyez, vous détournez vos regards, vous fermez vos oreilles aux cris. Spectateur désespéré d'un malheur commun à tant d'êtres chéris, peut-être hasarderez-vous votre vie, vous chercherez à les sauver ou à trouver dans les flammes le même sort qu'eux. Qu'on vous montre sur la toile les incidens de cette calamité ; et vos yeux s'y arrêteront avec joie. Vous direz avec Enée,

En Priamus ; sunt hìc etiam sua præmia laudi.

« Et je verserai des larmes..... » Je n'en doute pas..... « Mais » puisque j'ai du plaisir, qu'ai-je à pleurer ? Et si je pleure, com- » ment se fait-il que j'aie du plaisir ?... » Serait-il possible, l'abbé, que vous ne connussiez pas ces larmes-là ? Vous n'avez donc jamais été vain, quand vous avez cessé d'être fort ? Vous n'avez donc jamais arrêté vos regards sur celle qui venait de vous faire le plus grand sacrifice qu'une femme honnête puisse faire ? Vous n'avez donc... « Pardonnez-moi, j'ai... j'ai éprouvé » la chose ; mais je n'en ai jamais su la raison, et je vous la » demande. »

Quelle question vous me faites là, cher abbé ! Nous y serions encore demain ; et tandis que nous passerions assez agréablement notre temps, vos disciples perdraient le leur... « Un mot seulement... » Je ne saurais. Allez à votre thême et à votre version... « Un mot... » Non, non, pas une syllabe ; mais prenez mes tablettes, cherchez au verso du premier feuillet ; et peut-être y trouverez-vous quelques lignes qui mettront votre esprit en train. L'abbé prend les tablettes, et tandis que je m'habillais, il lut.

La Rochefoucauld a dit que, *dans les plus grands malheurs des personnes qui nous sont le plus chères, il y a toujours quelque chose qui ne nous déplaît pas*..... « Est-ce cela, me dit » l'abbé ?... » Oui... « Mais cela ne vient guères à la chose... » Allez toujours... Et il continua.

N'y aurait-il pas à cette idée un côté vrai et moins affligeant pour l'espèce humaine? Il est beau, il est doux de compatir aux malheureux; il est beau, il est doux de se sacrifier pour eux. C'est à leur infortune que nous devons la connaissance flatteuse de l'énergie de notre âme. Nous ne nous avouons pas aussi franchement à nous-mêmes qu'un certain chirurgien le disait à son ami : *Je voudrais que vous eussiez une jambe cassée ; et vous verriez ce que je sais faire.* Mais tout ridicule que ce souhait paraisse, il est caché au fond de tous les cœurs; il est naturel; il est général. Qui est-ce qui ne désirera pas sa maîtresse au milieu des flammes, s'il peut se promettre de s'y précipiter comme Alcibiade, et de la sauver entre ses bras? Nous aimons mieux voir sur la scène l'homme de bien souffrant, que le méchant puni; et sur le théâtre du monde, au contraire, le méchant puni que l'homme de bien souffrant. C'est un beau spectacle que celui de la vertu sous les grandes épreuves. Les efforts les plus terribles tournés contre elle ne nous déplaisent pas. Nous nous associons volontiers en idée au héros opprimé. L'homme le plus épris de la fureur, de la tyrannie, laisse là le tyran, et le voit tomber avec joie dans la coulisse, mort d'un coup de poignard. Le bel éloge de l'espèce humaine, que ce jugement impartial du cœur en faveur de l'innocence! une seule chose peut nous rapprocher du méchant; c'est la grandeur de ses vues, l'étendue de son génie, le péril de son entreprise. Alors, si nous oublions sa méchanceté pour courir son sort; si nous conjurons contre Venise avec le marquis de Bedmar, c'est la vertu qui nous subjugue encore sous une autre face... Cher abbé, observez en passant combien l'historien éloquent peut être dangereux; et continuez... Nous allons au théâtre chercher de nous-mêmes une estime que nous ne méritons pas, prendre bonne opinion de nous; partager l'orgueil des grandes actions que nous ne ferons jamais; ombres vaines des fameux personnages qu'on nous montre. Là, prompt à embrasser, à serrer contre notre sein la vertu menacée, nous sommes bien sûrs de triompher avec elle, ou de la lâcher quand il en sera temps; nous la suivons jusqu'au pied de l'échafaud, mais pas plus loin; et personne n'a mis sa tête sur le billot, à côté de celle du comte d'Essex; aussi le parterre est-il plein, et les lieux de la misère réelle sont-ils vides. S'il fallait sérieusement subir la destinée du malheureux mis en scène, les loges seraient désertes. Le poëte, le peintre, le statuaire, le comédien, sont des charlatans qui nous vendent à peu de frais la fermeté du vieil Horace, le patriotisme du vieux Caton, en un mot, le plus séduisant des flatteurs.

L'abbé en était là, lorsqu'un de ses élèves entra, sautant de

joie, son cahier à la main. L'abbé, qui préférait de causer avec moi, à aller à son devoir, car le devoir est une des choses les plus déplaisantes de ce monde; c'est toujours caresser sa femme et payer ses dettes; l'abbé renvoya l'enfant, me demanda la lecture du paragraphe suivant... Lisez, l'abbé; et l'abbé lut.

Un imitateur de nature rapportera toujours son ouvrage à quelque but important. Je ne prétends point que ce soit en lui méthode, projet, réflexion; mais instinct, pente secrète, sensibilité naturelle, goût exquis et grand. Lorsqu'on présenta à Voltaire, Denys le Tyran, première et dernière tragédie de Marmontel, le vieux poëte dit : Il ne fera jamais rien, il n'a pas le secret... « Le génie peut-être ?... » Oui, l'abbé, le génie, et puis le bon choix des sujets; l'homme de nature opposé à l'homme civilisé; l'homme sous l'empire du despotisme; l'homme accablé sous le joug de la tyrannie des pères, des mères, des époux, les liens les plus sacrés, les plus doux, les plus violens, les plus généraux, les maux de la société, la loi inévitable de la fatalité, les suites des grandes passions; il est difficile d'être fortement ému d'un péril qu'on n'éprouvera peut-être jamais. Moins la distance du personnage à moi est grande, plus l'attraction est prompte; plus l'adhésion est forte. On a dit : *si vis me flere, dolendum est primùm ipsi tibi;* mais tu pleureras tout seul, sans que je sois tenté de mêler une larme aux tiennes, si je ne puis me substituer à ta place : il faut que je m'accroche à l'extrémité de la corde qui te tient suspendu dans les airs, ou je ne frémirai pas... « Ah! j'entends à présent... » Quoi! l'abbé... « Je » fais deux rôles, je suis double; je suis Le Couvreur, et je » reste, moi. C'est le moi Couvreur qui frémit et qui souffre, » et c'est le moi tout court qui a du plaisir... » Fort bien, l'abbé; et voilà la limite de l'imitateur de la nature. Si je m'oublie trop et trop long-temps, la terreur est trop forte; si je ne m'oublie point du tout, si je reste toujours un, elle est frop faible : c'est ce juste tempérament qui fait verser des larmes délicieuses.

On avait exposé deux tableaux qui concouraient pour un prix proposé; c'était un Saint Barthelemi sous le couteau des bourreaux. Une paysanne âgée décida les juges incertains. Celui-ci, dit la bonne femme, me fait grand plaisir; mais cet autre me fait grand'peine. Le premier la laissait hors de la toile; le second, l'y faisait entrer. Nous aimons le plaisir en personne, et la douleur en peinture.

On prétend que la présence de la chose frappe plus que son imitation; cependant on quittera Caton expirant sur la scène, pour courir au supplice de Lally. Affaire de curiosité. Si Lally était décapité tous les jours, on resterait à Caton; le théâtre est

le Mont Tarpéïen; le parterre est le quai Pelletier des honnêtes gens.

Le peuple cependant ne se lasse point d'exécutions; c'est un autre principe. L'homme du coin devient au retour le Démosthène de son quartier. Pendant huit jours il pérore, on l'écoute, *pendent ab ore loquentis*. Il est un personnage.

Si l'objet nous intéresse en nature, l'art réunira le charme de la chose au charme de l'imitation. Si l'objet vous répugne en nature, il ne restera sur la toile, dans le poëme, sur le marbre, que le prestige de l'imitation. Celui donc qui se négligera sur le choix du sujet, se privera de la meilleure partie de son avantage, c'est un magicien maladroit qui casse en deux sa baguette.

Tandis que l'abbé s'amusait à causer, ses enfans s'amusaient de leur côté à jouer. Le thême et la version avaient été faits à la hâte. Le thême était rempli de solécismes; la version, de contresens. L'abbé, en colère, prononçait qu'il n'y aurait point de promenade. En effet, il n'y en eut point; et selon l'usage, les élèves et moi nous fûmes châtiés de la faute du maître; car les enfans ne manquent guère à leurs devoirs, que parce que les maîtres ne sont pas au leur. Je pris donc le parti, privé de mon *Cicerone* et de sa galanterie, de me prêter aux amusemens du reste de la maison. Je jouai, je jouai mal, je fus grondé, et je perdis mon argent. Je me mêlai à l'entretien de nos philosophes, qui devinrent à la fin brouillés, si braillans, que n'étant plus d'âge aux promenades du parc, je pris furtivement mon chapeau et mon bâton, et m'en allai seul à travers champ, rêvant à la très-belle et très-importante question qu'ils agitaient, et à laquelle ils étaient arrivés de fort loin.

Il s'agissait d'abord de l'acception des mots, de la difficulté de les circonscrire, et de l'impossibilité de s'entendre sans ce préliminaire.

Tous n'étant pas d'accord ni sur l'un ni sur l'autre point, on choisit un exemple, et ce fut le mot *vertu*. On demanda qu'est-ce que la vertu? et chacun la définissant à sa mode, la dispute changea d'objet; les uns prétendant que *la vertu était l'habitude de conformer sa conduite à la loi;* les autres, que *c'était l'habitude de conformer sa conduite à l'utilité publique.*

Les premiers disaient que la vertu définie, l'habitude de conformer ses actions à l'utilité publique, était la vertu du législateur ou du souverain, et non celle du sujet, du citoyen, du peuple; car qui est-ce qui a des idées exactes de l'utilité publique? C'est une notion si compliquée, dépendante de tant d'expériences et de lumières, que les philosophes même en disputaient entre eux. Si l'on abandonne les actions des hommes à cette règle,

le vicaire de Saint-Roch, qui croit son culte très-essentiel au maintien de la société, tuera le philosophe, s'il n'est prévenu par celui-ci, qui regarde toute institution religieuse comme contraire au bonheur de l'homme. L'ignorance et l'intérêt qui obscurcissent tout dans les têtes humaines, montreront l'intérêt général où il n'est pas. Chacun ayant sa vertu, la vie de l'homme se remplira de crimes. Le peuple, balotté par ses passions et par ses erreurs, n'aura point de mœurs : car il n'y a de mœurs que là où les lois bonnes ou mauvaises sont sacrées; car c'est là seulement que la conduite générale est uniforme. Pourquoi n'y a-t-il et ne peut-il y avoir de mœurs dans aucune contrée de l'Europe? c'est que la loi civile et la loi religieuse sont en contradiction avec la loi de nature. Qu'en arrive-t-il? c'est que toutes trois enfreintes et observées alternativement, elles perdent toute sanction. On n'y est ni religieux, ni citoyen, ni homme; on n'y est que ce qui convient à l'intérêt du moment. D'ailleurs, si chacun s'institue juge compétent de la conformité de la loi avec l'utilité publique, l'effrénée liberté d'examiner, d'observer ou de fouler aux pieds les mauvaises lois, conduira bientôt à l'examen, au mépris et à l'infraction des bonnes.

Cinquième site. J'allais devant moi, ruminant ces objections, qui me paraissaient fortes, lorsque je me trouvai entre des arbres et des rochers, lieu sacré par son silence et son obscurité. Je m'arrêtai là, et je m'assis. J'avais à ma droite un phare, qui s'élevait du sommet des rochers. Il allait se perdre dans la nue; et la mer, en mugissant, venait se briser à ses pieds. Au loin, des pêcheurs et des gens de mer étaient diversement occupés. Toute l'étendue des eaux agitées s'ouvrait devant moi; elle était couverte de bâtimens dispersés. J'en voyais s'élever au-dessus des vagues, tandis que d'autres se perdaient au-dessous, chacun, à l'aide de ses voiles et de sa manœuvre, suivant des routes contraires, quoique poussé par un même vent; image de l'homme et du bonheur, du philosophe et de la vérité.

Nos philosophes auraient été d'accord sur leur définition de la vertu, si la loi était toujours l'organe de l'utilité publique; mais il s'en manquait beaucoup que cela fût, et il était dur d'assujettir des hommes sensés, par le respect pour une mauvaise loi, mais bien évidemment mauvaise, à l'autoriser de leur exemple, et à se souiller d'actions contre lesquelles leur âme et leur conscience se révoltaient. Quoi donc! habitant de la côte du Malabar, égorgerai-je mon enfant, le pilerai-je, me frotterai-je de sa graisse pour me rendre invulnérable?.... me plierai-je à toutes les extravagances des nations? couperai-je ici

les testicules à mon fils? là, foulerai-je aux pieds ma fille, pour la faire avorter? ailleurs, immolerai-je des hommes mutilés, une foule de femmes emprisonnées, à ma débauche et à ma jalousie?... Pourquoi non? des usages aussi monstrueux ne peuvent durer; et puis, s'il faut opter, être méchant homme ou bon citoyen; puisque je suis membre d'une société, je serai bon citoyen si je puis. Mes bonnes actions seront à moi; c'est à la loi à répondre des mauvaises. Je me soumettrai à la loi, et je réclamerai contre elle.... Mais si cette réclamation prohibée par la loi même est un crime capital? je me tairai ou je m'éloignerai.... Socrate dira, lui : Ou je parlerai, ou je périrai. L'apôtre de la vérité se montrera-t-il donc moins intrépide que l'apôtre du mensonge? Le mensonge aura-t-il seul le privilège de faire des martyrs? Pourquoi ne dirai-je pas : La loi l'ordonne, mais la loi est mauvaise. Je n'en ferai rien. Je n'en veux rien faire. J'aime mieux mourir.... Mais Aristippe lui répondra : Je sais tout aussi-bien que toi, ô Socrate, que la loi est mauvaise; et je ne fais pas plus de cas de la vie qu'un autre. Cependant je me soumettrai à la loi, de peur qu'en discutant de mon autorité privée les mauvaises lois, je n'encourage par mon exemple la multitude insensée à discuter les bonnes. Je ne fuirai point les cours comme toi. Je saurai me vêtir de pourpre. Je ferai ma cour aux maîtres du monde; et peut-être en obtiendrai-je ou l'abolition de la loi mauvaise, ou la grâce de l'homme de bien qui l'aura enfreinte.

Je quittais cette question; je la reprenais pour la quitter encore. Le spectacle des eaux m'entraînait malgré moi. Je regardais, je sentais, j'admirais, je ne raisonnais plus, je m'écriais : O profondeur des mers! et je demeurais absorbé dans diverses spéculations entre lesquelles mon esprit était balancé, sans trouver d'ancre qui me fixât. Pourquoi, me disais-je, les mots les plus généraux, les plus saints, les plus usités, loi, goût, beau, bon, vrai, usage, mœurs, vice, vertu, instinct, esprit, matière, grâce, beauté, laideur, si souvent prononcés, s'entendent-ils si peu, se définissent-ils si diversement?.... Pourquoi ces mots, si souvent prononcés, si peu entendus, si diversement définis, sont-ils employés avec la même précision par le philosophe, par le peuple et par les enfans? L'enfant se trompera sur la chose, mais non sur la valeur du mot. Il ne sait ce qui est vraiment beau ou laid, bon ou mauvais, vrai ou faux; mais il sait ce qu'il veut dire, tout aussi-bien que moi. Il approuve et désapprouve comme moi. Il a son admiration et son dédain.... Est-ce réflexion en moi? Est-ce habitude machinale en lui?.... Mais de son habitude machinale, ou de ma réflexion, quel est

le guide le plus sûr ?.... Il dit : Voilà ma sœur. Moi qui l'aime, j'ajoute : Petit, vous avez raison ; c'est sa taille élégante, sa démarche légère, son vêtement simple et noble, le port de sa tête, le son de sa voix, de cette voix qui fait toujours tressaillir mon cœur.... Y aurait-il dans les choses quelque analogie nécessaire à notre bonheur ?... Cette analogie se reconnaîtrait-elle par l'expérience ? En aurais-je un pressentiment secret ?.... Serait-ce à des expériences réitérées que je devrais cet attrait, cette répugnance, qui, réveillé subitement, forme la rapidité de mes jugemens ?.... Quel inépuisable fonds de recherches ! Dans cette recherche, quel est le premier objet à connaître ?.... Moi.... Que suis-je ? Qu'est-ce qu'un homme ?.... Un animal ?.... sans doute ; mais le chien est un animal aussi ; le loup est un animal aussi. Mais l'homme n'est ni un loup ni un chien.... Quelle notion précise peut-on avoir du bien et du mal, du beau et du laid, du bon et du mauvais, du vrai et du faux, sans une notion préliminaire de l'homme ? Mais si l'homme ne se peut définir.... tout est perdu.... Combien de philosophes, faute de ces observations si simples, ont fait à l'homme la morale des loups, aussi bêtes en cela que s'ils avaient prescrit aux loups la morale de l'homme ?.... Tout-être tend à son bonheur ; et le bonheur d'un être ne peut être le bonheur d'un autre.... La morale se renferme donc dans l'enceinte de l'espèce.... Qu'est-ce qu'une espèce ?.... Une multitude d'individus organisés de la même manière.... Quoi ! l'organisation serait la base de la morale !.... Je le crois.... Mais Polyphême, qui n'eut presque rien de commun dans son organisation avec les compagnons d'Ulysse, ne fut donc pas plus atroce, en mangeant les compagnons d'Ulysse, que les compagnons d'Ulysse en mangeant un lièvre ou un lapin ?.... Mais les rois, mais Dieu, qui est le seul de son espèce !

Le soleil, qui touchait à son horizon, disparut ; la mer prit tout à coup un aspect plus sombre et plus solennel. Le crépuscule, qui n'est d'abord ni le jour ni la nuit, image de nos faibles pensées ; image qui avertit le philosophe de s'arrêter dans ses spéculations, avertit aussi le voyageur de ramener ses pas vers son asile. Je m'en revenais donc ; et je pensais que s'il y avait une morale propre à une espèce d'animaux, et une morale propre à une autre espèce, peut-être dans la même espèce y avait-il une morale propre à différens individus, ou du moins à différentes conditions ou collections d'individus semblables ; et pour ne pas vous scandaliser par un exemple trop sérieux, une morale propre aux artistes, ou à l'art, et que cette morale pourrait bien être au rebours de la morale usuelle. Oui, mon ami,

j'ai bien peur que l'homme n'aille droit au malheur, par la voie qui conduit l'imitateur de la nature au sublime. Se jeter dans les extrêmes, voilà la règle du poëte. Garder en tout un juste milieu, voilà la règle du bonheur. Il ne faut point faire de poésie dans la vie. Les héros, les amans romanesques, les grands patriotes, les magistrats inflexibles, les apôtres de religion, les philosophes à toute outrance, tous ces rares et divins insensés font de la poésie dans la vie, de là leur malheur. Ce sont eux qui fournissent après leur mort aux grands tableaux. Ils sont excellens à peindre. Il est d'expérience que la nature condamne au malheur celui à qui elle a départi le génie, et celle qu'elle a douée de la beauté; c'est que ce sont des êtres poétiques. Je me rappelais la foule des grands hommes et des belles femmes, dont la qualité qui les avait distingués de leur espèce avait fait le malheur. Je faisais en moi-même l'éloge de la médiocrité qui met également à l'abri du blâme et de l'envie; et je me demandais pourquoi, cependant, personne ne voudrait perdre de sa sensibilité, et devenir médiocre. O vanité de l'homme! Je parcourais depuis les premiers personnages de la Grèce et de Rome, jusqu'à ce vieil abbé qu'on voit dans nos promenades, vêtu de noir, tête hérissée de cheveux blancs, l'œil hagard, la main appuyée sur une petite canne, rêvant, allant, clopinant. C'est l'abbé de Gua de Malves. C'est un profond géomètre, témoin son Traité des Courbes du troisième et quatrième genre, et sa solution, ou plutôt démonstration de la règle de Descartes sur les signes d'une équation. Cet homme, placé devant sa table, enfermé dans son cabinet, peut combiner une infinité de quantités; il n'a pas le sens commun dans la rue. Dans la même année, il embarrassera ses revenus de délégations; il perdra sa place de professeur au collège royal; il s'exclura de l'académie, et achèvera sa ruine par la construction d'une machine à cribler le sable, et n'en séparera pas une paillette d'or; il s'en reviendra pauvre et déshonoré; en s'en revenant il passera sur une planche étroite; il tombera et se cassera une jambe. Celui-ci est un imitateur sublime de nature; voyez ce qu'il sait exécuter, soit avec l'ébauchoir, soit avec le crayon, soit avec le pinceau; admirez son ouvrage étonnant; eh bien! il n'a pas sitôt déposé l'instrument de son métier, qu'il est fou. Ce poëte, que la sagesse paraît inspirer, et dont les écrits sont remplis de sentences à graver en lettres d'or, dans un instant il ne sait plus ce qu'il dit, ce qu'il fait; il est fou. Cet orateur, qui s'empare de nos âmes et de nos esprits, qui en dispose à son gré, descendu de la chaire, il n'est plus maître de lui; il est fou. Quelle différence! m'écriai-je, du génie et du sens commun de l'homme

tranquille et de l'homme passionné ! Heureux, cent fois heureux, m'écriai-je encore, M. Baliveau, capitoul de Toulouse ! c'est M. Baliveau, qui boit bien, qui mange bien, qui digère bien, qui dort bien. C'est lui qui prend son café le matin, qui fait la police au marché, qui pérore dans sa petite famille, qui arrondit sa fortune, qui prêche à ses enfans la fortune, qui vend à temps son avoine et son bled, qui garde dans son cellier ses vins, jusqu'à ce que la gelée des vignes en ait amené la cherté ; qui sait placer sûrement ses fonds; qui se vante de n'avoir jamais été enveloppé dans aucune faillite ; qui vit ignoré; et pour qui le bonheur inutilement envié d'Horace, le bonheur de mourir ignoré fut fait. M. Baliveau est un homme fait pour son bonheur, et pour le malheur des autres. Son neveu, M. de l'Empirée, tout au contraire. On veut être M. de l'Empirée à vingt ans, et M. Baliveau à cinquante. C'est tout juste mon âge.

J'étais encore à quelque distance du château, lorsque j'entendis sonner le souper. Je ne m'en pressai pas davantage ; je me mets quelquefois à table le soir, mais il est rare que je mange. J'arrivai à temps pour recevoir quelques plaisanteries sur mes courses, et faire la chouette à deux femmes qui jouèrent les cinq à six premiers rois, d'un bonheur extraordinaire. La galerie, qui cherchait encore à les amuser à mes dépens, trouvait qu'avec la ressource dont j'étais dans la société, il ne fallait pas supporter plus long-temps ce goût effréné pour les montagnes et les forêts; qu'on y perdrait trop. On calcula ce que je devais à la compagnie à tant par partie, et à tant de parties par jour. Cependant la chance tourna, et les plaisans changèrent de côté. Il y a plusieurs petites observations, que j'ai presque toujours faites; c'est que les spectateurs au jeu ne manquent guère de prendre parti pour le plus fort, de se liguer avec la fortune, et de quitter des joueurs excellens qui n'intéressaient pas leur jeu, pour s'attrouper autour de pitoyables joueurs qui risquaient des masses d'or. Je ne néglige point ces petits phénomènes lorsqu'ils sont constans, parce qu'alors ils éclairent sur la nature humaine, que le même ressort meut dans les grandes occasions et dans les frivoles. Rien ne ressemble tant à un homme qu'un enfant. Combien le silence est nécessaire, et combien il est rarement gardé autour d'une table de jeu ! Combien la plaisanterie qui trouble et contriste le perdant y est déplacée, et combien je ne sais quelle sorte de plate commisération est plus insupportable encore ! S'il est rare de trouver un homme qui sache perdre, combien il est plus rare d'en trouver un qui sache gagner ! Pour des femmes, il n'y en a point. Je n'en ai jamais vu une qui contînt ni sa bonne humeur dans la prospérité, ni sa mauvaise hu-

meur dans l'adversité. La bizarrerie de certains hommes sérieusement irrités de la prédilection aveugle du sort, joueurs infidèles ou fâcheux par cette unique raison! Un certain abbé de Maginville, qui dépensait fort bien vingt louis à nous donner un excellent dîner, nous volait au jeu un petit écu, qu'il abandonnait le soir à ses gens! L'homme ambitionne la supériorité, même dans les plus petites choses. Jean-Jacques Rousseau, qui me gagnait toujours aux échecs, me refusait un avantage qui rendît la partie plus égale.... « Souffrez-vous à perdre, me disait-il? » Non, lui répondais-je; mais je me défendrais mieux, et vous en auriez plus de plaisir.... « Cela se peut, répliquait-il; laissons pourtant les choses comme elles sont. » Je ne doute point que le premier président ne voulût savoir tenir un fleuret et tirer des armes mieux que Motet; et l'abbesse de Chelles, mieux danser que la Guimard. On sauve la médiocrité ou son ignorance par du mépris.

Il était tard quand je me retirai; mais l'abbé me laissa dormir la grasse matinée. Il ne m'apparut que sur les dix heures, avec son bâton d'aube-épine et son chapeau rabattu. Je l'attendais; et nous voilà partis avec les deux petits compagnons de nos pèlerinages, et précédés de deux valets, qui se relayaient à porter un large panier. Il y avait près d'une heure que nous marchions en silence à travers les détours d'une longue forêt qui nous dérobait à l'ardeur du soleil, lorsque tout à coup je me trouvai placé en face du paysage qui suit. Je ne vous en dis rien; vous en jugerez.

Sixième site. Imaginez à droite la cîme d'un rocher qui se perd dans la nue. Il était dans le lointain, à en juger par les objets interposés, et la manière terne et grisâtre dont il était éclairé. Proche de nous, toutes les couleurs se distinguent au loin; elles se confondent en s'éteignant; et leur confusion produit un blanc mat. Imaginez, au-devant de ce rocher, et beaucoup plus voisin, une fabrique de vieilles arcades, sur le ceintre de ces arcades une plate-forme qui conduisait à une espèce de phare, au-delà de ce phare, à une grande distance, des monticules. Proche des arcades, mais tout-à-fait à notre droite, un torrent qui se précipitait d'une énorme hauteur, et dont les eaux écumeuses étaient resserrées dans la crevasse profonde d'un rocher, et brisées dans leur chute par des masses informes de pierres; vers ces masses, quelques barques à flot; à notre gauche, une langue de terre où des pêcheurs et autres gens étaient occupés. Sur cette langue de terre un bout de forêt éclairé par la lumière qui venait d'au-delà; entre ce paysage de la gauche,

le rocher crevassé et la fabrique de pierres, une échappée de mer qui s'étendait à l'infini, et sur cette mer quelques bâtimens dispersés; à droite, les eaux de la mer baignaient le pied du phare, et d'une autre longue fabrique adjacente, en retour d'équerre, qui s'enfuyait dans le lointain.

Si vous ne vous faites pas un effort pour vous bien représenter ce site, vous me prendrez pour un fou, lorsque je vous dirai que je poussai un cri d'admiration, et que je restai immobile et stupéfait. L'abbé jouit un moment de ma surprise; il m'avoua qu'il s'était usé sur les beautés de nature, mais qu'il était toujours neuf pour la surprise qu'elles causaient aux autres, ce qui m'expliqua la chaleur avec laquelle les gens à cabinet y appelaient les curieux. Il me laissa pour aller à ses élèves qui étaient assis à terre, le dos appuyé contre des arbres, leurs livres épars sur l'herbe, et le couvercle du panier posé sur leurs genoux, et leur servant de pupitre. A quelque distance les valets fatigués se reposaient étendus, et moi, j'errais incertain sous quel point je m'arrêterais et verrais. O nature! que tu es grande! O nature! que tu es imposante, majestueuse et belle! C'est tout ce que je disais au fond de mon âme; mais comment pourrais-je vous rendre la variété des sensations délicieuses dont ces mots répétés en cent manières diverses étaient accompagnés. On les aurait sans doute toutes lues sur mon visage; on les aurait distinguées aux accens de ma voix, tantôt faibles, tantôt véhémens, tantôt coupés, tantôt continus. Quelquefois mes yeux et mes bras s'élevaient vers le ciel; quelquefois ils retombaient à mes côtés, comme entraînés de lassitude. Je crois que je versai quelques larmes. Vous, mon ami, qui connaissez si bien l'enthousiasme et son ivresse, dites-moi quelle est la main qui s'était placée sur mon cœur, qui le serrait, qui le rendait alternativement à son ressort, et suscitait dans tout mon corps ce frémissement qui se fait sentir particulièrement à la racine des cheveux, qui semblent alors s'animer et se mouvoir!

Qui sait le temps que je passai dans cet état d'enchantement? Je crois que j'y serais encore, sans un bruit confus de voix qui m'appelaient; c'étaient celles de nos petits élèves et de leur instituteur. J'allai les rejoindre à regret, et j'eus tort. Il était tard; j'étais épuisé; car toute sensation violente épuise : et je trouvai sur l'herbe des carafons de cristal, remplis d'eau et de vin, avec un énorme pâté qui, sans avoir l'aspect auguste et sublime du site dont je m'étais arraché, n'était pourtant pas déplaisant à voir. O rois de la terre! quelle différence de la gaîté, de l'innocence et de la douceur de ce repas frugal et sain, et de la triste magnificence de vos banquets! Les dieux, assis à leur

table, regardent aussi du haut de leurs célestes demeures le même spectacle qui attache nos regards. Du moins les poëtes du paganisme n'auraient pas manqué de le dire. O sauvages habitans des forêts, hommes libres qui vivez encore dans l'état de nature, et que notre approche n'a point corrompus, que vous êtes heureux, si l'habitude qui affaiblit toutes les jouissances, et qui rend les privations plus amères, n'a point altéré le bonheur de votre vie!

Nous abandonnâmes les débris de notre repas aux domestiques qui nous avaient servis; et tandis que nos jeunes élèves se livraient sans contrrainte aux amusemens de leur âge, leur instituteur et moi, sans cesse distraits par les beautés de la nature, nous conversions moins que nous ne jetions des propos décousus.

« Mais pourquoi y a-t-il si peu d'hommes touchés des charmes » de la nature? »

C'est que la société leur a fait un goût et des beautés factices.

« Il me semble que la logique de la raison a fait bien d'autres » progrès que la logique du goût. »

Aussi celle-ci est-elle si fine, si subtile, si délicate, suppose une connaissance si profonde de l'esprit et du cœur humain, de ses passions, de ses préjugés, de ses erreurs, de ses goûts, de ses terreurs, que peu sont en état de l'entendre, bien moins encore en état de la trouver. Il est bien plus aisé de démêler le vice d'un raisonnement, que la raison d'une beauté. D'ailleurs l'une est bien plus vieille que l'autre. La raison s'occupe des choses; le goût, de leur manière d'être. Il faut avoir, c'est le point important; puis il faut avoir d'une certaine manière, d'abord une caverne, un asile, un toit, une chaumière, une maison; ensuite une certaine maison, un certain domicile; d'abord une femme, ensuite une certaine femme. La nature demande la chose nécessaire. Il est fâcheux d'en être privé. Le goût la demande avec des qualités accessoires qui la rendent agréable.

« Combien de bizarreries, de diversités dans la recherche et » le choix raffiné de ces accessoires! »

De tout temps et partout le mal engendra le bien, le bien inspira le mieux, le mieux produisit l'excellent; à l'excellent succéda le bizarre, dont la famille fut innombrable.... C'est qu'il y a dans l'exercice de la raison, et même des sens, quelque chose de commun à tous, et quelque chose de propre à chacun. Cent têtes mal faites, pour une qui l'est bien. La chose commune à tous est de l'espèce. La chose propre à chacun distingue l'individu. S'il n'y avait rien de commun, les hommes disputeraient sans cesse, et n'en viendraient jamais aux mains. S'il n'y avait rien

de divers, ce serait tout le contraire. La nature a distribué entre les individus de la même espèce assez de ressemblance, assez de diversité pour faire le charme de l'entretien, et aiguiser la pointe de l'émulation.

« Ce qui n'empêche pas qu'on ne s'injurie quelquefois, et » qu'on ne se tue. »

L'imagination et le jugement sont deux qualités communes et presque opposées. L'imagination ne crée rien, elle imite, elle compose, combine, exagère, agrandit, rappetisse. Elle s'occupe sans cesse de ressemblances. Le jugement observe, compare, et ne cherche que des différences. Le jugement est la qualité dominante du philosophe; l'imagination, la qualité dominante du poëte.

« L'esprit philosophique est-il favorable ou défavorable à la » poésie? grande question presque décidée par ce peu de mots. »

Il est vrai. Plus de verve chez les peuples barbares que chez les peuples policés; plus de verve chez les Hébreux que chez les Grecs; plus de verve chez les Grecs que chez les Romains; plus de verve chez les Romains que chez les Italiens et les Français; plus de verve chez les Anglais que chez ces derniers. Partout décadence de la verve et de la poésie, à mesure que l'esprit philosophique a fait des progrès : on cesse de cultiver ce qu'on méprise. Platon chasse les poëtes de sa cité. L'esprit philosophique veut des comparaisons plus resserrées, plus strictes, plus rigoureuses; sa marche circonspecte est ennemie du mouvement et des figures. Le règne des images passe à mesure que celui des choses s'étend. Il s'introduit par la raison une exactitude, une précision, une méthode, pardonnez-moi le mot, une sorte de pédanterie qui tue tout. Tous les préjugés civils et religieux se dissipent; et il est incroyable combien l'incrédulité ôte de ressources à la poésie. Les mœurs se policent, les usages barbares, poétiques, et pittoresques cessent; et il est incroyable le mal que cette monotone politesse fait à la poésie. L'esprit philosophique amène le style sentencieux et sec. Les expressions abstraites qui renferment un grand nombre de phénomènes se multiplient, et prennent la place des expressions figurées. Les maximes de Sénèque et de Tacite succédèrent partout aux descriptions animées, aux tableaux de Tite-Live et de Cicéron. Fontenelle et La Mothe à Bossuet et Fénélon. Quelle est, à votre avis, l'espèce de poésie qui exige le plus de verve? L'ode, sans contredit. Il y a long-temps qu'on ne fait plus d'odes. Les Hébreux en ont fait, et ce sont les plus fougueuses. Les Grecs en ont fait, mais déjà avec moins d'enthousiasme que les Hébreux.

Le philosophe raisonne, l'enthousiaste sent. Le philosophe est sobre, l'enthousiaste est ivre. Les Romains ont imité les Grecs dans le poëme dont il s'agit ; mais leur délire n'est presque qu'une singerie. Allez à cinq heures sous les arbres des Tuileries; là, vous trouverez de froids discoureurs placés parallèlement les uns à côté des autres, mesurant d'un pas égal des allées parallèles; aussi compassés dans leurs propos que dans leur allure; étrangers au tourment de l'âme d'un poëte, qu'ils n'éprouvèrent jamais; et vous entendrez le Dithyrambe de Pindare traité d'extravagance ; et cet aigle endormi sous le sceptre de Jupiter qui se balance sur ses pieds, et dont les plumes frissonnent aux accens de l'harmonie, mis au rang des images puériles. Quand voit-on naître les critiques et les grammairiens? tout juste après le siècle du génie et des productions divines. Ce siècle s'éclipse pour ne plus reparaître; ce n'est pas que nature qui produit des chênes aussi grands que ceux d'autrefois, ne produise encore aujourd'hui des têtes antiques; mais ces têtes étonnantes se rétrécissent en subissant la loi générale d'un goût pusillanime et régnant. Il n'y a qu'un moment heureux ; c'est celui où il y a assez de verve et de liberté pour être chaud, assez de jugement et de goût pour être sage. Le génie crée les beautés ; la critique remarque les défauts. Il faut de l'imagination pour l'un, du jugement pour l'autre. Si j'avais l'Imagination à peindre, je la montrerais arrachant les plumes à Pégase, et le pliant aux allures de l'académie. Il n'est plus, cet animal fougueux, qui hennit, gratte la terre du pied, se cabre et déploie ses grandes ailes; c'est une bête de somme, la monture de l'abbé Morellet, prototype de la méthode. La discipline militaire naît quand il n'y a plus de généraux; la méthode, quand il n'y a plus de génie.

Cher abbé, il y a long-temps que nous conversons; vous m'avez entendu, compris, je crois?... « Très-bien... » Et croyez-vous avoir entendu autre chose que des mots... « Assurément... » Eh bien ! vous vous trompez; vous n'avez entendu que des mots, et rien que des mots. Il n'y a dans un discours que des expressions abstraites qui désignent des idées, des vues plus ou moins générales de l'esprit, et des expressions représentatives qui désignent des êtres physiques. Quoi ! tandis que je parlais, vous vous occupiez de l'énumération des idées comprises sous les mots abstraits; votre imagination travaillait à se peindre la suite des images enchaînées de mon discours ; vous n'y pensez pas, cher abbé ; j'aurais été à la fin de mon oraison, que vous en seriez encore au premier mot; à la fin de ma description, que

vous n'eussiez pas esquissé la première figure de mon tableau... « Ma foi, vous pourriez bien avoir raison... » Si je l'ai? j'en appelle à votre expérience. Ecoutez-moi.

L'enfer s'émeut au bruit de Neptune en furie;
Pluton sort de son trône, il pâlit, il s'écrie;
Il a peur que le dieu dans cet affreux séjour
D'un coup de son trident ne fasse entrer le jour,
Et par le centre ouvert de la terre ébranlée
Ne fasse voir du Styx la rive désolée;
Ne découvre aux vivans cet empire odieux
Abhorré des mortels et craint même des dieux.

Dites-moi, vous avez vu tandis que je récitais, les enfers, le Styx, Neptune avec son trident, Pluton s'élançant d'effroi, le centre de la terre entr'ouvert, les mortels, les Dieux: il n'en est rien... « Voilà un mystère bien surprenant; car enfin, sans » me rappeler d'idées, sans me peindre d'images, j'ai pourtant » éprouvé toute l'impression de ce terrible et sublime mor- » ceau... » C'est le mystère de la conversation journalière... « Et » vous m'expliquerez ce mystère?... » Si je puis... Nous avons été enfans; il y a malheureusement long-temps, cher abbé. Dans l'enfance on nous prononçait des mots; ces mots se fixaient dans notre mémoire, et le sens dans notre entendement, ou par une idée, ou par une image; et cette idée ou image était accompagnée d'aversion, de haine, de plaisir, de terreur, de désir, d'indignation, de mépris; pendant un assez grand nombre d'années, à chaque mot prononcé, l'idée ou l'image nous revenait avec la sensation qui lui était propre; mais à la longue nous en avons usé avec les mots, comme avec les pièces de monnaie: nous ne regardons plus à l'empreinte, à la légende, au cordon, pour en connaître la valeur; nous les donnons et nous les recevons à la forme et au poids: ainsi des mots, vous dis-je. Nous avons laissé là de côté l'idée ou l'image, pour nous en tenir au son et à la sensation. Un discours prononcé n'est plus qu'une longue suite de sons et de sensations primitivement excitées. Le cœur et les oreilles sont en jeu, l'esprit n'y est plus; c'est à l'effet successif de ces sensations, à leur violence, à leur somme, que nous nous entendons et jugeons. Sans cette abréviation nous ne pourrions converser; il nous faudrait une journée pour dire et apprécier une phrase un peu longue. Et que fait le philosophe qui pèse, s'arrête, analyse, décompose? il revient par le soupçon, le doute, à l'état de l'enfance. Pourquoi met-on si fortement l'imagination de l'enfant en jeu, si difficilement celle de l'homme fait? C'est que l'enfant à chaque mot recherche l'image, l'idée; il regarde dans sa tête. L'homme fait a l'habi-

tude de cette monnaie ; une longue période n'est plus pour lui qu'une série de vieilles impressions, un calcul d'additions, de soustractions, un art combinatoire, les comptes faits de Barême. De là vient la rapidité de la conversation où tout s'expédie par formules comme à l'Académie, ou comme à la Halle où l'on n'attache les yeux sur une pièce, que quand on en suspecte la valeur ; cas rares de choses inouies, non vues, rarement aperçues, rapports subtils d'idées, images singulières et neuves. Il faut alors recourir à la nature, au premier modèle, à la première voie d'institution. De là, le plaisir des ouvrages originaux, la fatigue des livres qui font penser, la difficulté d'intéresser soit en parlant, soit en écrivant. Si je vous parle du clair de lune de Vernet, dans les premiers jours de septembre, je pense bien qu'à ces mots vous vous rappellerez quelques traits principaux de ce tableau, mais vous ne tarderez pas à vous dispenser de cette fatigue ; et bientôt vous n'approuverez l'éloge ou la critique que j'en ferai que d'après la mémoire de la sensation que vous en aurez primitivement éprouvée, et ainsi de tous les morceaux de peinture du Salon, et de tous les objets de la nature. Qui sont donc les hommes les plus faciles à émouvoir, à troubler, à tromper ? Peut-être ce sont ceux qui sont restés enfans, et en qui l'habitude des signes n'a point ôté la facilité de se représenter les choses.

Après un instant de silence et de réflexion, saisissant l'abbé par le bras, je lui dis : L'abbé, l'étrange machine qu'une langue, et la machine plus étrange encore qu'une tête ! Il n'y a rien dans aucune des deux qui ne tienne par quelque coin ; point de signes si disparates qui ne confinent, point d'idées si bizarres qui ne se touchent. Combien de choses heureusement amenées par la rime dans nos poëtes !

Après un second instant de silence et de réflexion, j'ajoutai : Les philosophes disent que deux causes diverses ne peuvent produire un effet identique ; et s'il y a un axiome dans la science qui soit vrai, c'est celui-là ; et deux causes diverses en nature, ce sont deux hommes.... Et l'abbé, dont la rêverie allait apparemment le même chemin que la mienne, continua en disant : Cependant deux hommes ont la même pensée, et la rendent par les mêmes expressions ; et deux poëtes ont quelquefois fait deux mêmes vers sur un même sujet. Que devient donc l'axiome ?.... Ce qu'il devient ? il reste intact.... Et comment cela, s'il vous plaît ?.... Comment ? c'est qu'il n'y a dans la même pensée rendue par les mêmes expressions, dans les deux vers faits sur un même sujet, qu'une identité de phénomène apparente ; et c'est la pauvreté de la langue qui occasione cette ap-

parence d'identité..... J'entrevois, dit l'abbé : à votre avis, les deux parleurs qui ont dit la même chose dans les mêmes mots ; les deux poëtes qui ont fait les deux mêmes vers sur le même sujet, n'ont eu aucune sensation commune ; et si la langue avait été assez féconde pour répondre à toute la variété de leurs sensations, ils se seraient exprimés tout diversement.... Fort bien, l'abbé... Il n'y aurait pas eu un mot commun dans leurs discours.... A merveille.... Pas plus qu'il n'y a un accent commun dans leur manière de prononcer, une même lettre dans leur écriture..... C'est cela ; et si vous n'y prenez garde vous deviendrez philosophe.... C'est une maladie facile à gagner avec vous.... Vraie maladie, mon cher abbé. C'est cette variété d'accens que vous avez très-bien remarquée, qui supplée à la disette des mots, et qui détruit les identités si fréquentes d'effets produits par les mêmes causes. La quantité des mots est bornée; celle des accens est infinie; c'est ainsi que chacun a sa langue propre, individuelle, et parle comme il sent; il est froid ou chaud, rapide ou tranquille; est lui et n'est que lui, tandis qu'à l'idée et à l'expression il paraît ressembler à un autre.... J'ai, dit l'abbé, souvent été frappé de la disparate de la chose et du ton.... Et moi aussi; quoique cette langue d'accens soit infinie, elle s'entend. C'est la langue de nature; c'est le modèle du musicien; c'est la source vraie du grand symphoniste. Je ne sais quel auteur a dit : *Musices seminarium accentus*.... C'est Capella.... Jamais aussi vous n'avez entendu chanter le même air, à peu près de la même manière, par deux chanteurs. Cependant, et les paroles et le chant, et la mesure et le ton, autant d'entraves données, semblaient devoir concourir à fortifier l'identité de l'effet. Il en arrive cependant tout le contraire; c'est qu'alors la langue du sentiment, la langue de nature, l'idiome individuel était parlé en même temps que la langue pauvre et commune. C'est que la variété de la première de ces langues détruisait toutes les identités de la seconde, des paroles, du ton, de la mesure et du chant. Jamais, depuis que le monde est monde, deux amans n'ont dit identiquement, *je vous aime;* et dans l'éternité qui lui reste à durer, jamais deux femmes ne répondront identiquement, *vous êtes aimé*. Depuis que Zaïre est sur la scène, Orosmane n'a pas dit et ne dira pas deux fois identiquement : Zaïre, vous pleurez. Cela est dur à avancer.... et à croire.... Cela n'en est pas moins vrai. C'est la thèse des deux grains de sable de Leibnitz.

« Et quel rapport, s'il vous plaît, entre cette bouffée de mé-
» taphysique, vraie ou fausse, et l'effet de l'esprit philosophique
» sur la poésie ? »

C'est, cher abbé, ce que je vous laisse à chercher de vous-même. Il faut bien que vous vous occupiez encore un peu de moi, quand je n'y serai plus. Il y a dans la poésie toujours un peu de mensonge. L'esprit philosophique nous habitue à le discerner; et adieu l'illusion et l'effet. Les premiers des sauvages qui virent à la proue d'un vaisseau une image peinte, la prirent pour un être réel et vivant; et ils y portèrent leurs mains. Pourquoi les contes des fées font-ils tant d'impression aux enfans? C'est qu'ils ont moins de raison et d'expérience. Attendez l'âge; et vous les verrez sourire de mépris à leur Bonne. C'est le rôle du philosophe et du poëte. Il n'y a plus moyen de faire des contes à nos gens.

On s'accorde plus aisément sur une ressemblance que sur une différence. On juge mieux d'une image que d'une idée. Le jeune homme passionné n'est pas difficile dans ses goûts; il veut avoir. Le vieillard est moins pressé. Il attend, il choisit. Le jeune homme veut une femme, le sexe lui suffit: le vieillard la veut belle. Une nation est vieille quand elle a du goût.

« Et vous voilà, après une assez longue excursion, revenu au » point d'où vous êtes parti. »

C'est que, dans la science, ainsi que dans la nature, tout tient; et qu'une idée stérile et un phénomène isolé sont deux impossibilités.

Les ombres des montagnes commençaient à s'alonger, et la fumée à s'élever au loin au-dessus des hameaux; ou en langue moins poétique, il commençait à se faire tard, lorsque nous vîmes approcher une voiture. « C'est, dit l'abbé, le carrosse de » la maison; il nous débarrassera de ces marmots, qui, d'ail» leurs, sont trop las pour s'en retourner à pied. Nous revien» drons, nous, au clair de la lune; et peut-être trouverez-vous » que la nuit a aussi sa beauté.... » Je n'en doute pas, et je n'aurais pas grand'peine à vous en dire les raisons..... Cependant le carrosse s'éloignait avec les deux petits enfans, les ténèbres s'augmentaient, les bruits s'affaiblissaient dans la campagne, la lune s'élevait sur l'horizon; la nature prenait un aspect grave dans les lieux privés de la lumière, tendre dans les plaines éclairées. Nous allions en silence, l'abbé me précédant, moi le suivant, et m'attendant à chaque pas à quelque nouveau coup de théâtre. Je ne me trompais pas. Mais comment vous en rendre l'effet et la magie? Ce ciel orageux et obscur, ces nuées épaisses et noires, toute la profondeur, toute la terreur qu'elles donnaient à la scène; la teinte qu'elles jetaient sur les eaux, l'immensité de leur étendue; la distance infinie de l'astre à demi-voilé, dont les rayons tremblaient à leur surface; la vérité de

cette nuit, la variété des objets et des scènes qu'on y discernait, le bruit et le silence, le mouvement et le repos, l'esprit des incidens, la grâce, l'élégance, l'action des figures, la vigueur de la couleur, la pureté du dessin, mais surtout l'harmonie et le sortilège de l'ensemble : rien de négligé, rien de confus ; c'est la loi de la nature riche sans profusion, et produisant les plus grands phénomènes avec la moindre quantité de dépense. Il y a des nuées ; mais un ciel, qui devient orageux ou qui va cesser de l'être, n'en assemble pas davantage. Elles s'étendent ou se ramassent et se meuvent ; mais c'est le vrai mouvement, l'ondulation réelle qu'elles ont dans l'atmosphère : elles obscurcissent ; mais la mesure de cette obscurité est juste. C'est ainsi que nous avons vu cent fois l'astre de la nuit en percer l'épaisseur. C'est ainsi que nous avons vu sa lumière affaiblie et pâle, trembler et vaciller sur les eaux. Ce n'est point un port de mer que l'artiste a voulu peindre.... « L'artiste ! .. » Oui, mon ami, l'*artiste*.... Mon secret m'est échappé ; et il n'est plus temps de recourir après : entraîné par le charme du clair de lune de Vernet, j'ai oublié que je vous avais fait un conte jusqu'à présent, et que je m'étais supposé devant la nature (et l'illusion était facile) ; puis tout-à-coup je me suis retrouvé de la campagne au Salon.... « Quoi ! me direz-vous, l'instituteur, ces deux petits élèves, le » déjeûner sur l'herbe, le pâté, sont imaginés.... » *È vero*... « Ces différens sites sont des tableaux de Vernet?... » *Tu l'hai detto*... « Et c'est pour rompre l'ennui et la monotonie des des» criptions que vous en avez fait des paysages réels, et que vous » avez encadré des paysages dans des entretiens?..... » *A maraviglia ; bravo ; ben sentito*. Ce n'est donc plus de la nature, c'est de l'art ; ce n'est plus de Dieu, c'est de Vernet que je vais vous parler.

Ce n'est point, vous disais-je, un port de mer qu'il a voulu peindre. On ne voit pas ici plus de bâtimens qu'il n'en faut pour enrichir et animer la scène. C'est l'intelligence et le goût ; c'est l'art qui les a distribués pour l'effet ; mais l'effet est produit, sans que l'art s'aperçoive. Il y a des incidens, mais pas plus que l'espace et le moment de la composition n'en exigent. C'est, vous le répéterai-je, la richesse et la parcimonie de nature toujours économe, et jamais avare ni pauvre. Tout est vrai. On le sent. On n'accuse, on ne désire rien, on jouit également de tout. J'ai ouï dire à des personnes qui avaient fréquenté long-temps les bords de la mer, qu'elles reconnaissaient sur cette toile, ce ciel, ces nuées, ce temps, toute cette composition.

SEPTIÈME TABLEAU. Ce n'est donc plus à l'abbé que je

m'adresse, c'est à vous. La lune élevée sur l'horizon est à demi-cachée dans des nuées épaisses et noires : un ciel tout-à-fait orageux et obscur, occupe le centre de ce tableau, et teint de sa lumière pâle et faible, et le rideau qui l'offusque, et la surface de la mer qu'elle domine. On voit, à droite, une fabrique; proche de cette fabrique, sur un plan plus avancé sur le devant, les débris d'un pilotis; un peu plus vers la gauche et le fond, une nacelle, à la proue de laquelle un marinier tient une torche allumée; cette nacelle vogue vers le pilotis : plus encore sur le fond, et presque en pleine mer, un vaisseau à la voile, et faisant route vers la fabrique; puis, une étendue de mer obscure illimitée. Tout-à-fait à gauche, des rochers escarpés, au pied de ces rochers, un massif de pierre, une espèce d'esplanade d'où l'on descend de face et de côté, vers la mer; sur l'espace qu'elle enceint à gauche contre les rochers, une tente dressée; au dehors de cette tente, une tonne, sur laquelle deux matelots, l'un assis par devant, l'autre accoudé par derrière, et tous les deux regardant vers un brasier allumé à terre, sur le milieu de l'esplanade. Sur ce brasier, une marmite suspendue par des chaînes de fer, à une espèce de trépied. Devant cette marmite, un matelot, accroupi et vu par le dos; plus, vers sa gauche, une femme accroupie et vue de profil. Contre le mur vertical qui forme le derrière de la fontaine, debout, le dos appuyé contre ce mur, deux figures charmantes pour la grâce, le naturel, le caractère, la position, la mollesse, l'une d'homme, l'autre de femme. C'est un époux peut-être et sa jeune épouse; ce sont deux amans; un frère et sa sœur. Voilà à peu près toute cette prodigieuse composition. Mais que signifient mes expressions exagérées et froides, mes lignes sans chaleur et sans vie, ces lignes que je viens de tracer les unes au-dessous des autres? Rien, mais rien du tout; il faut voir la chose. Encore oubliais-je de dire que sur les degrés de l'esplanade il y a des commerçans, des marins occupés à rouler, à porter, agissans, de repos; et tout-à-fait sur la gauche et les derniers degrés, des pêcheurs à leurs filets.

Je ne sais ce que je louerai de préférence dans ce morceau. Est-ce le reflet de la lune sur ces eaux ondulantes? Sont-ce ces nuées sombres et chargées et leur mouvement? Est-ce ce vaisseau qui passe au-devant de l'astre de la nuit, et qui le renvoie et l'attache à son immense éloignement? Est-ce la réflexion dans le fluide de la petite torche que ce marin tient à l'extrémité de la nacelle? Sont-ce les deux figures adossées à la fontaine? Est-ce le brasier dont la lueur rougeâtre se propage sur tous les objets environnans, sans détruire l'harmonie? Est-ce l'effet total de

cette nuit? Est-ce cette belle masse de lumière qui colore les prééminences de cette roche, et dont la vapeur se mêle à la partie des nuages auxquels elle se réunit?

On dit de ce tableau, que c'est le plus beau de Vernet, parce que c'est toujours le dernier ouvrage de ce grand maître qu'on appelle le plus beau; mais, encore une fois, il faut le voir. L'effet de ces deux lumières, ces lieux, ces nuées, ces ténèbres qui couvrent tout, et laissent discerner tout; la terreur et la vérité de cette scène auguste, tout cela se sent fortement, et ne se décrit point.

Ce qu'il y a d'étonnant, c'est que l'artiste se rappelle ces effets à deux cents lieues de la nature, et qu'il n'a de modèle présent que dans son imagination; c'est qu'il peint avec une vitesse incroyable; c'est qu'il dit : Que la lumière se fasse, et la lumière est faite; que la nuit succède au jour, et le jour aux ténèbres, et il fait nuit, et il fait jour; c'est que son imagination, aussi juste que féconde, lui fournit toutes ces vérités; c'est qu'elles sont telles, que celui qui en fut spectateur froid et tranquille au bord de la mer, en est émerveillé sur la toile; c'est qu'en effet ces compositions prêchent plus fortement la grandeur, la puissance, la majesté de la nature, que la nature même. Il est écrit: *Cœli enarrant gloriam Dei.* Mais ce sont les cieux de Vernet; c'est la gloire de Vernet. Que ne fait-il pas avec excellence! Figure humaine de tous les âges, de tous les états, de toutes les nations; arbres, animaux, paysages, marines, perspectives; toute sorte de poésie, rochers imposans, montagnes, eaux dormantes, agitées, précipitées; torrens, mers tranquilles, mers en fureur; sites variés à l'infini, fabriques grecques, romaines, gothiques; architectures civile, militaire, ancienne, moderne; ruines, palais, chaumières; constructions, gréemens, manœuvres, vaisseaux; cieux, lointains, calme, temps orageux, temps serein; ciel de diverses saisons, lumières de diverses heures du jour; tempêtes, naufrages, situations déplorables, victimes et scènes pathétiques de toute espèce; jour, nuit, lumières naturelles, artificielles, effets séparés ou confondus de ces lumières. Aucune de ses scènes accidentelles, qui ne fît seule un tableau précieux. Oubliez toute la droite de son clair de lune; couvrez-la, et ne voyez que les rochers et l'esplanade de la gauche; et vous aurez un beau tableau. Séparez la partie de la mer et du ciel, d'où la lumière lunaire tombe sur les eaux; et vous aurez un beau tableau. Ne considérez sur la toile que le rocher de la gauche; et vous aurez vu une belle chose. Contentez-vous de l'esplanade et de ce qui s'y passe; ne regardez que les degrés avec les différentes manœuvres qui s'y exécutent; et votre goût sera satisfait. Coupez

seulement cette fontaine avec les deux figures qui y sont adossées; et vous emporterez sous votre bras un morceau de prix. Mais, si chaque portion isolée vous affecte ainsi, quel ne doit pas être l'effet de l'ensemble, le mérite du tout!

Voilà vraiment le tableau de Vernet que je voudrais posséder. Un père, qui a des enfans et une fortune modique, serait économe en l'acquérant. Il en jouirait toute sa vie; et dans vingt à trente ans d'ici, lorsqu'il n'y aura plus de Vernet, il aurait encore placé son argent à un très-honnête intérêt; car lorsque la mort aura brisé la palette de cet artiste, qui est-ce qui en ramassera les débris? Qui est-ce qui le restituera à nos neveux? Qui est-ce qui paiera ses ouvrages?

Tout ce que je vous ai dit de la manière et du talent de Vernet, entendez-le des quatre premiers tableaux que je vous ai décrits, comme des sites naturels.

Le cinquième est un de ses premiers ouvrages. Il le fit à Rome pour un habit, veste et culotte. Il est très-beau, très-harmonieux; et c'est aujourd'hui un morceau de prix.

En comparant les tableaux qui sortent tout frais de dessus son chevalet, avec ceux qu'il a peints autrefois, on l'accuse d'avoir outré sa couleur. Vernet dit qu'il laisse au temps le soin de répondre à ce reproche, et de montrer à ses critiques combien ils jugent mal. Il observait, à cette occasion, que la plupart des jeunes élèves qui allaient à Rome copier d'après les anciens maîtres, y apprenaient l'art de faire de vieux tableaux: ils ne songeaient pas que, pour que leurs compositions gardassent au bout de cent ans la vigueur de celles qu'ils prenaient pour modèles, il fallait savoir apprécier l'effet d'un ou de deux siècles, et se précautionner contre l'action des causes qui détruisent.

Le sixième est bien un Vernet, mais un Vernet faible, faible: *aliquandò bonus dormitat*. Ce n'est pas un grand ouvrage, mais c'est l'ouvrage d'un grand peintre; ce qu'on peut dire toujours des feuilles volantes de Voltaire. On y trouve le signe caractéristique, l'ongle du lion.

Mais comment, me direz-vous, le poëte, l'orateur, le peintre, le sculpteur, peuvent-ils être si inégaux, si différens d'eux-mêmes? C'est l'affaire du moment, de l'état du corps, de l'état de l'âme; une petite querelle domestique, une caresse faite le matin à sa femme, avant que d'aller à l'atelier, deux gouttes de fluide perdues et qui renfermaient tout le feu, toute la chaleur, tout le génie; un enfant qui a dit ou fait une sottise, un ami qui a manqué de délicatesse, une maîtresse qui aura accueilli trop familièrement un indifférent; que sais-je? un lit trop froid ou trop chaud, une couverture qui tombe la nuit, un

oreiller mal mis sur son chevet, un demi-verre de vin pris de trop, un embarras d'estomac, des cheveux ébouriffés sous le bonnet; et adieu la verve. Il y a du hasard aux échecs, et à tous les autres jeux de l'esprit. Et pourquoi n'y en aurait-il pas? L'idée sublime qui se présente, où était-elle l'instant précédent? A quoi tient-il qu'elle soit ou ne soit pas venue? Ce que je sais, c'est qu'elle est tellement liée à l'ordre fatal de la vie du poëte et de l'artiste, qu'elle n'a pas pu venir ni plus tôt ni plus tard, et qu'il est absurde de la supposer précisément la même dans un autre être, dans une autre vie, dans un autre ordre de choses.

Le septième est un tableau de l'effet le plus piquant et le plus grand. Il semblerait que de concert Vernet et Loutherbourg se seraient proposé de lutter, tant il y a de ressemblance entre cette composition de l'un et une autre composition du second; même ordonnance, même sujet, presque même fabrique; mais il n'y a pas à s'y tromper. De toute la scène de Vernet, ne laissez apercevoir que les pêcheurs placés sur la langue de terre, ou que la touffe d'arbres à gauche, plongés dans la demi-teinte ou éclairés de la lumière du soleil couchant qui vient du fond, et vous direz : voilà Vernet; Loutherbourg n'en sait pas encore jusques-là.

Ce Vernet, ce terrible Vernet joint la plus grande modestie au plus grand talent. Il me disait un jour : Me demandez-vous si je fais les ciels comme tel maître, je vous répondrai que non; les figures comme tel autre, je vous répondrai que non; les arbres et le paysage comme celui-ci, même réponse; les brouillards, les eaux, les vapeurs comme celui-là, même réponse encore. Inférieur à chacun d'eux dans une partie, je les surpasse tous dans toutes les autres : et cela est vrai.

Bonsoir, mon ami, en voilà bien suffisamment sur Vernet. Demain matin, si je me rappelle quelque chose que j'aie omis, et qui vaille la peine de vous être dit, vous le saurez.

J'ai passé la nuit la plus agitée. C'est un état bien singulier que celui du rêve. Aucun philosophe que je connaisse n'a encore assigné la vraie différence de la veille et du rêve. Veillé-je, quand je crois rêver? rêvé-je quand je crois veiller? Qui m'a dit que le voile ne se déchirerait pas un jour, et que je ne resterai pas convaincu que j'ai rêvé tout ce que j'ai fait, et fait réellement tout ce que j'ai rêvé? Les eaux, les arbres, les forêts que j'ai vus en nature, m'ont certainement fait une impression moins forte que les mêmes objets en rêve. J'ai vu, ou j'ai cru voir, tout comme il vous plaira, une vaste étendue de mer s'ouvrir devant moi. J'étais éperdu sur le rivage à l'aspect d'un navire enflammé. J'ai vu la chaloupe s'approcher du navire,

se remplir d'hommes, et s'éloigner. J'ai vu les malheureux, que la chaloupe n'avait pu recevoir, s'agiter, courir sur le tillac du navire, pousser des cris. J'ai entendu leurs cris, je les ai vus se précipiter dans les eaux, nager vers la chaloupe, s'y attacher. J'ai vu la chaloupe prête à être submergée; elle l'aurait été, si ceux qui l'occupaient, ô loi terrible de la nécessité! n'eussent coupé les mains, fendu la tête, enfoncé le glaive dans la gorge et dans la poitrine, tué, massacré impitoyablement leurs semblables, les compagnons de leur voyage, qui leur tendaient en vain, du milieu des flots, des bords de la chaloupe, des mains suppliantes, et leur adressaient des prières qui n'étaient point entendues. J'en vois encore un de ces malheureux, je le vois, il a reçu un coup mortel dans les flancs. Il est étendu à la surface de la mer, sa longue chevelure est éparse, son sang coule d'une large blessure; l'abîme va l'engloutir; je ne le vois plus. J'ai vu un autre matelot entraîner après lui sa femme qu'il avait ceinte d'un cable par le milieu du corps; ce même cable faisait plusieurs tours sur un de ses bras; il nageait, ses forces commençaient à défaillir, sa femme le conjurait de se sauver et de la laisser périr. Cependant la flamme du vaisseau éclairait les lieux circonvoisins, et ce spectacle terrible avait attiré sur le rivage et sur les rochers les habitans de la contrée, qui en détournaient leurs regards.

Une scène plus douce et plus pathétique succéda à celle-là. Un vaisseau avait été battu d'une affreuse tempête; je n'en pouvais douter à ses mâts brisés, à ses voiles déchirées, à ses flancs enfoncés, à la manœuvre des matelots qui ne cessaient de travailler à la pompe. Ils étaient incertains, malgré leurs efforts, s'ils ne couleraient point à fond, à la rive même qu'ils avaient touchée; cependant il régnait encore sur les flots un murmure sourd. L'eau blanchissait les rochers de son écume; les arbres qui les couvraient, avaient été brisés, déracinés. Je voyais de toutes parts les ravages de la tempête; mais le spectacle qui m'arrêta, ce fut celui des passagers qui, épars sur le rivage, frappés du péril auquel ils avaient échappé, pleuraient, s'embrassaient, levaient leurs mains au ciel, posaient leurs fronts à terre; je voyais des filles défaillantes entre les bras de leurs mères, de jeunes épouses transies sur le sein de leurs époux; et au milieu de ce tumulte, un enfant qui sommeillait paisiblement dans son maillot. Je voyais sur la planche qui descendait du navire au rivage, une mère qui tenait un petit enfant pressé sur son sein; elle en portait un second sur ses épaules; celui-ci lui baisait les joues. Cette femme était suivie de son mari, il était chargé de nippes et d'un troisième enfant qu'il conduisait

par ses lisières. Sans doute ce père et cette mère avaient été les derniers à sortir du vaisseau, résolus à se sauver ou à périr avec leurs enfans. Je voyais toutes ces scènes touchantes, et j'en versais des larmes réelles. O mon ami ! l'empire de la tête sur les intestins est violent, sans doute ; mais celui des intestins sur la tête l'est-il moins? Je veille, je vois, j'entends, je regarde, je suis frappé de terreur. A l'instant la tête commande, agit, dispose des autres organes. Je dors, les organes conçoivent d'eux-mêmes la même agitation, le même mouvement, les mêmes spasmes que la terreur leur avait imprimés ; et à l'instant ces organes commandent à la tête, en disposent ; et je crois voir, regarder, entendre. Notre vie se partage ainsi en deux manières diverses, de veiller et de sommeiller. Il y a la veille de la tête, pendant laquelle les intestins obéissent, sont passifs ; il y a la veille des intestins, où la tête est passive, obéissante, commandée : où l'action descend de la tête aux viscères, aux nerfs, aux intestins ; et c'est ce que nous appelons veiller : où l'action remonte des viscères, des nerfs, des intestins à la tête ; et c'est ce que nous appelons rêver. Il peut arriver que cette dernière action soit plus forte que la précédente ne l'a été et n'a pu l'être ; alors le rêve nous affecte plus vivement que la réalité. Tel, peut-être, veille comme un sot, et rêve comme un homme d'esprit. La variété des spasmes, que les intestins peuvent concevoir d'eux-mêmes, correspond à toute la variété des rêves et à toute la variété des délires ; à toute la variété des rêves de l'homme sain qui sommeille, à toute la variété des délires de l'homme malade qui veille et qui n'est pas plus à lui. Je suis au coin de mon foyer, tout prospère autour de moi ; je suis dans une entière sécurité. Tout à coup il me semble que les murs de mon appartement chancellent ; je frissonne, je lève les yeux à mon plafond, comme s'il menaçait de s'écrouler sur ma tête. Je crois entendre la plainte de ma femme, les cris de ma fille. Je me tâte le pouls ; c'est la fièvre que j'ai : c'est l'action qui remonte des intestins à la tête et qui en dispose. Bientôt la cause de ces effets connue, la tête reprendra son sceptre et son autorité, et tous les fantômes disparaîtront. L'homme ne dort vraiment, que quand il dort tout entier. Vous voyez une belle femme ; sa beauté vous frappe ; vous êtes jeune ; aussitôt l'organe propre du plaisir prend son élasticité ; vous dormez, et cet organe indocile s'agite ; aussitôt vous revoyez la belle femme, et vous en jouissez plus voluptueusement peut-être. Tout s'exécute dans un ordre contraire, si l'action des intestins sur la tête est plus forte que ne le peut être celle des objets mêmes : un imbécile dans la fièvre, une fille histérique ou vaporeuse, sera grande,

fière, haute, éloquente, *nil mortale sonans*. La fièvre tombe, l'histérisme cesse, et la sottise renaît. Vous concevez maintenant ce que c'est que le fromage mou qui remplit la capacité de votre crâne et du mien. C'est le corps d'une araignée dont tous les filets nerveux sont les pattes ou la toile. Chaque sens a son langage. Lui, il n'a point d'idiome propre; il ne voit point, il n'entend point, il ne sent même pas; mais c'est un excellent truchement. Je mettrais à tout ce système plus de vraisemblance (1) et de clarté, si j'en avais le temps. Je vous montrerais tantôt les pattes de l'araignée agissant sur le corps de l'animal, tantôt le corps de l'animal mettant les pattes en mouvement. Il me faudrait aussi un peu de pratique de médecine; il me faudrait... du repos, s'il vous plaît, car j'en ai besoin.

Mais je vous vois froncer le sourcil. De quoi s'agit-il encore; que me demandez-vous?.... J'entends; vous ne laissez rien en arrière. J'avais promis à l'abbé quelque radoterie sur les idées accessoires des ténèbres et de l'obscurité. Allons, tirons-nous vite cette dernière épine du pied; et qu'il n'en soit plus question.

Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime. Une vaste plaine n'étonne pas comme l'Océan, ni l'Océan tranquille comme l'Océan agité.

L'obscurité ajoute à la terreur. Les scènes de ténèbres sont rares dans les compositions tragiques. La difficulté du technique les rend encore plus rares dans la peinture, où d'ailleurs elles sont ingrates, et d'un effet qui n'a de vrai juge que parmi les maîtres. Allez à l'Académie, et proposez-y seulement ce sujet, tout simple qu'il est; demandez qu'on vous montre l'Amour volant au-dessus du globe pendant la nuit, tenant, secouant son flambeau, et faisant pleuvoir sur la terre, à travers le nuage qui le porte, une rosée de gouttes de feu entremêlées de flèches.

La nuit dérobe les formes, donne de l'horreur aux bruits; ne fût-ce que celui d'une feuille, au fond d'une forêt, il met l'imagination en jeu; l'imagination secoue vivement les entrailles; tout s'exagère. L'homme prudent entre en méfiance; le lâche s'arrête, frémit ou s'enfuit; le brave porte la main sur la garde de son épée.

Les temples sont obscurs. Les tyrans se montrent peu; on ne les voit point, et à leurs atrocités on les juge plus grands que nature. Le sanctuaire de l'homme civilisé et de l'homme sauvage est rempli de ténèbres. C'est de l'art de s'en imposer à soi-même qu'on peut dire : *Aliquid latet arcanâ non enarrabile*

(1) C'est ce que Diderot a exécuté depuis dans un dialogue, qui n'a point été publiés.

fibrâ. Prêtres, placez vos autels, élevez vos édifices au fond des forêts. Que les plaintes de vos victimes percent les ténèbres. Que vos scènes mystérieuses théurgiques, sanglantes, ne soient éclairées que de la lueur funeste des torches. La clarté est bonne pour convaincre; elle ne vaut rien pour émouvoir. La clarté, de quelque manière qu'on l'entende, nuit à l'enthousiasme. Poëtes, parlez sans cesse d'éternité, d'infini, d'immensité, du temps, de l'espace, de la Divinité, des tombeaux, des mânes, des enfers, d'un ciel obscur, des mers profondes, des forêts obscures, du tonnerre, des éclairs qui déchirent la nue. Soyez ténébreux. Les grands bruits ouïs au loin, la chute des eaux qu'on entend sans les voir, le silence, la solitude, le désert, les ruines, les cavernes, le bruit des tambours voilés, les coups de baguette séparés par des intervalles, les coups d'une cloche interrompus, et qui se font attendre, le cri des oiseaux nocturnes, celui des bêtes féroces en hiver, pendant la nuit, surtout s'il se mêle au murmure des vents. La plainte d'une femme qui accouche; toute plainte qui cesse et qui reprend, qui reprend avec éclat, et qui finit en s'éteignant; il y a, dans toutes ces choses, je ne sais quoi de terrible, de grand et d'obscur.

Ce sont ces idées accessoires, nécessairement liées à la nuit et aux ténèbres, qui achèvent de porter la terreur dans le cœur d'une jeune fille qui s'achemine vers le bosquet obscur où elle est attendue. Son cœur palpite; elle s'arrête. La frayeur se joint au trouble de sa passion; elle succombe, ses genoux se dérobent sous elle. Elle est trop heureuse de rencontrer les bras de son amant, pour la recevoir et la soutenir; et ces premiers mots, sont : Est-ce vous?

Je crois que les nègres sont moins beaux pour les nègres mêmes, que les blancs pour les nègres et pour les blancs. Il n'est pas en notre pouvoir de séparer des idées que nature associe. Je changerai d'avis, si l'on me dit que les nègres sont plus touchés des ténèbres que de l'éclat d'un beau jour.

Les idées de puissance ont aussi leur sublimité; mais la puissance qui menace émeut plus que celle qui protège. Le taureau est plus beau que le bœuf; le taureau écorné qui mugit, plus beau que le taureau qui se promène et qui paît; le cheval en liberté, dont la crinière flotte aux vents, que le cheval sous son cavalier; l'onagre, que l'âne; le tyran, que le roi; le crime, peut-être, que la vertu; les dieux cruels, que les dieux bons : et les législateurs sacrés le savaient bien.

La saison du printemps ne convient point à une scène auguste.

La magnificence n'est belle que dans le désordre. Entassez des vases précieux; enveloppez ces vases entassés, renversés,

d'étoffes aussi précieuses : l'artiste ne voit là qu'un beau groupe, de belles formes. Le philosophe remonte à un principe plus secret. Quel est l'homme puissant, à qui ces choses appartiennent, et qui les abandonne à la merci du premier venu?

Les dimensions pures et abstraites de la matière ne sont pas sans quelque expression. La ligne perpendiculaire, image de la stabilité, mesure de la profondeur, frappe plus que la ligne oblique.

Adieu, mon ami. Bonsoir et bonne nuit. Et songez-y bien, soit en vous endormant, soit en vous réveillant; et vous m'avouerez que le traité du beau dans les arts est à faire, après tout ce que j'en ai dit dans les Salons précédens, et tout ce que j'en dirai dans celui-ci.

MILLET-FRANCISQUE. 40, 41.

Celui-ci, et la kyrielle d'artistes médiocres qui vont suivre, ne vous ruineront pas. On regrette le coup d'œil qu'on a jeté sur leurs ouvrages, et la ligne qu'on écrit d'eux.

La condition du mauvais peintre et du mauvais comédien est pire que celle du mauvais littérateur. Le peintre entend de ses propres oreilles le mépris de son talent; le bruit des sifflets va droit à celles de l'acteur : au lieu que l'auteur a la consolation de mourir sans presque s'en douter; et lorsque vous vous écriez de dépit : La bête, le sot, l'animal, et que vous jetez son livre loin de vous, il ne vous voit pas; peut-être, seul dans son cabinet, se relisant avec complaisance, se félicite-t-il d'être l'homme de tant de rares concepts.

Je ne me rappelle plus ce que M. Francisque a fait. C'est, je crois, une Fuite en Egypte; ce sont les Disciples allant à Emmaüs; c'est l'aventure de la Samaritaine, cette femme dont le Fils de Dieu lisait, dans les décrets éternels de son père, qu'elle avait fait sept fois son mari cocu. *O altitudo divitiarum et sapientiæ Dei!* c'est tout ce qu'il vous plaira d'imaginer de froid, de maussade, de mal peint; couleur, lumière, figures, arbres, eaux, montagnes, terrasses, tout est détestable. Mais est-ce que ces gens-là n'ont jamais comparé leurs ouvrages à ceux de Loutherbourg ou de Vernet? Est-ce qu'ils auraient la bonté de faire sortir le mérite de ces derniers artistes par le contraste de leur platitude? Est-ce pour servir de repoussoirs qu'ils envoient au comité, et que le comité les admet au Salon? Auraient-ils la bêtise de se croire quelque chose? Est-ce qu'ils n'ont pas entendu dire à leurs côtés : Fi! cela est infâme. Il y a pourtant quinze à vingt ans qu'on leur fait cette avanie, et qu'ils la digèrent. S'ils continuent de barbouiller de la toile (comme la

plupart de nos littérateurs continuent de barbouiller du papier), sous peine de mourir de faim, je leur pardonne aujourd'hui cette manie, comme je la leur pardonnais par le passé; car enfin, il vaut encore mieux faire de sots tableaux et de sots livres, que de mourir : mais je ne le pardonnerai pas à leurs parens, à leurs maîtres. Que n'en faisaient-ils autre chose? S'il y a une autre vie, ils y seront certainement châtiés pour cela ; ils y seront condamnés à voir ces tableaux, à les regarder sans cesse, et à les trouver de plus en plus mauvais. La mère de Jean-Marie Fréron lira ses feuilles à toute éternité. Quel supplice! cette idée des peines de l'autre monde m'amuse. Savez-vous quelles seront celles d'une coquette? Elle sera seule dans les ténèbres; elle entendra autour d'elle les soupirs de cent amans heureux; son cœur et ses sens s'enflammeront des plus ardens désirs : elle appellera les malheureux à qui elle a fait concevoir tant de fausses espérances; aucun d'eux ne viendra, et elle aura les mains liées sur le dos. Et cette mademoiselle de Sens, qui fait égorger, par son garde-chasse un pauvre paysan qui chaumait dans les champs un jour avant la permission, elle verra à toute éternité couler sous ses yeux le sang de ce malheureux... A toute éternité, c'est bien long-temps.... Vous avez raison. Les Protestans furent des sots, lorsqu'ils se défirent du purgatoire, et qu'ils gardèrent l'enfer. Ils calomnièrent leur dieu, et renversèrent leur marmite.

Tous ces tableaux de Millet-Francisque passeront du cabinet chez le brocanteur; et ils resteront suspendus au coin de la rue, jusqu'à ce que les éclaboussures des voitures les aient couverts.

LUNDBERG.

42. *Portrait du baron de Breteuil en pastel.*

Ma foi je ne connais ni le baron ni son portrait. Tout ce que je sais, c'est qu'il y avait cette année, au Salon, beaucoup de portraits, peu de bons, comme cela doit être, et pas un pastel qu'on pût regarder, si vous en exceptez l'ébauche d'une tête de femme dont on pouvait dire : *ex ungue leonem;* le portrait de l'oculiste Demours, figure hideuse, beau morceau de peinture; et la figure crapuleuse et basse de ce vilain abbé de Lattaignant. C'était lui-même passant sa tête à travers un petit cadre de bois noir. C'est, certes, un grand mérite aux portraits de La Tour de ressembler; mais ce n'est ni leur principal, ni leur seul mérite. Toutes les parties de la peinture y sont encore. Le savant, l'ignorant les admire sans avoir jamais vu les personnes; c'est que la chair et la vie y sont : mais pourquoi juge-t-on que ce sont des portraits, et cela sans

s'y méprendre ? Quelle différence y a-t-il entre une tête de fantaisie et une tête réelle ? Comment dit-on d'une tête réelle qu'elle est bien dessinée, tandis qu'un des coins de la bouche relève ; tandis que l'autre tombe ; qu'un des yeux est plus petit et plus bas que l'autre ; et que toutes les règles conventionnelles du dessin y sont enfreintes dans la position, les longueurs, la forme et la proportion des parties? Dans les ouvrages de La Tour, c'est la nature même, c'est le système de ses incorrections, telles qu'on les y voit tous les jours. Ce n'est pas de la poésie ; ce n'est que de la peinture. J'ai vu peindre La Tour ; il est tranquille et froid ; il ne se tourmente point ; il ne souffre point ; il ne halète point ; il ne fait aucune de ces contorsions du modeleur enthousiaste, sur le visage duquel on voit se succéder les ouvrages qu'il se propose de rendre, et qui semblent passer de son âme sur son front, et de son front sur sa terre ou sur sa toile. Il n'imite point les gestes du furieux ; il n'a point le sourcil relevé de l'homme qui dédaigne le regard de sa femme qui s'attendrit ; il ne s'extasie point; il ne sourit point à son travail ; il reste froid : et cependant son imitation est chaude. Obtiendrait-on d'une étude opiniâtre et longue le mérite de La Tour? Ce peintre n'a jamais rien produit de verve ; il a le génie du technique ; c'est un machiniste merveilleux. Quand je dis de La Tour qu'il est machiniste, c'est comme je le dis de Vaucanson, et non comme je le dirais de Rubens. Voilà ma pensée pour le moment, sauf à revenir de mon erreur, si c'en est une. Lorsque le jeune Perroneau parut, La Tour en fut inquiet ; il craignit que le public ne pût sentir autrement que par une comparaison directe l'intervalle qui les séparait. Que fit-il? il proposa son portrait à peindre à son rival, qui s'y refusa par modestie ; c'est celui où il a le devant du chapeau rabattu, la moitié du visage dans la demi-teinte, et le reste du corps éclairé. L'innocent artiste se laissa vaincre à force d'instances ; et tandis qu'il travaillait, l'artiste jaloux exécutait le même ouvrage de son côté. Les deux tableaux furent achevés en même temps et exposés au même Salon ; ils montrèrent la différence du maître et de l'écolier. Le tour est fin, et me déplaît. Homme singulier, mais bonhomme, mais galant homme, La Tour ne ferait pas cela aujourd'hui ; et puis il faut avoir quelque indulgence pour un artiste piqué de se voir rabaissé sur la ligne d'un homme qui ne lui allait pas à la cheville du pied. Peut-être n'aperçut-il dans cette espièglerie que la mortification du public, et non celle d'un confrère trop habile pour ne pas sentir son infériorité, et trop franc pour ne pas la reconnaître. Eh! ami La Tour, n'était-ce pas assez que Perroneau te dît : Tu es le plus fort ; ne pouvais-tu être content, à moins

que le public ne te le dît aussi? Eh bien! il fallait attendre un moment, et ta vanité aurait été satisfaite, et tu n'aurais point humilié ton confrère. A la longue, chacun a la place qu'il mérite. La société, c'est la maison de Bertin; un fat y prend le haut bout, la première fois qu'il s'y présente; mais peu à peu il est repoussé par les survenans; il fait le tour de la table, et il se trouve à la dernière place au-dessus ou au-dessous de l'abbé de La Porte.

Encore un mot sur les portraits et portraitistes. Pourquoi un peintre d'histoire est-il communément un mauvais portraitiste? Pourquoi un barbouilleur du pont Notre-Dame fera-t-il plus ressemblant qu'un professeur de l'académie? C'est que celui-ci ne s'est jamais occupé de l'imitation rigoureuse de la nature; c'est qu'il a l'habitude d'exagérer, d'affaiblir, de corriger son modèle; c'est qu'il a la tête pleine de règles qui l'assujétissent et qui dirigent son pinceau, sans qu'il s'en aperçoive; c'est qu'il a toujours altéré les formes d'après ces règles de goût, et qu'il continue de les altérer; c'est qu'il fond, avec les traits qu'il a sous les yeux et qu'il s'efforce en vain de copier rigoureusement, des traits empruntés des antiques qu'il a étudiés, des tableaux qu'il a vus et admirés, et de ceux qu'il a faits; c'est qu'il est savant; c'est qu'il est libre, et qu'il ne peut se réduire à la condition de l'esclave et de l'ignorant; c'est qu'il a son faire, son tic, sa couleur, auxquels il revient sans cesse; c'est qu'il exécute une caricature en beau, et que le barbouilleur, au contraire, exécute une caricature en laid. Le portrait ressemblant du barbouilleur meurt avec la personne; celui de l'habile homme reste à jamais. C'est d'après ce dernier que nos neveux se forment les images des grands hommes qui les ont précédés. Lorsque le goût des beaux-arts est général chez une nation, savez-vous ce qui arrive? C'est que l'œil du peuple se conforme à l'œil du grand artiste, et que l'exagération laisse pour lui la ressemblance entière. Il ne s'avise point de chicaner; il ne dit point: Cet œil est trop petit, trop grand; ce muscle est exagéré, ces formes ne sont pas justes; cette paupière est trop saillante; ces os orbiculaires sont trop élevés: il fait abstraction de ce que la connaissance du beau a introduit dans la copie. Il voit le modèle, où il n'est pas à la rigueur; et il s'écrie d'admiration. Voltaire fait l'histoire comme les grands statuaires anciens faisaient le buste; comme les peintres savans de nos jours font le portrait. Il agrandit, il exagère, il corrige les formes; a-t-il raison? a-t-il tort? Il a tort pour le pédant; il a raison pour l'homme de goût. Tort ou raison, c'est la figure qu'il a peinte qui restera dans la mémoire des hommes à venir.

LE BEL.

43. *Plusieurs Paysages, sous le même numéro.*

Je les ai tous vus, mais je n'en ai regardé aucun ; ou, si je les ai regardés, c'est comme l'homme du bal à qui une femme disait : *M'a-t-il de ses gros yeux assez considérée ?* Madame, lui répondit-il, je vous regarde, mais je ne vous considère pas.

Dans l'un de ces paysages, ce sont des femmes qui lavent à la rivière ; sur le fond, les arbres sont assez bien touchés, assez bien du moins par rapport au reste ; car la misère générale d'une composition en relève quelquefois un coin, et lui donne un faux air d'excellence ; cela est bon là, ailleurs ce serait mauvais. M. Le Bel, en bonne foi, sont-ce là des eaux ? C'est un pré fané, ras et nouvellement fauché. Ces monticules sont faibles et léchés : point de ciel. Au pied de ces vieux arbres, petits objets, fleurettes de parterre qui papillottent. Figures roides, mannequins de la foire Saint-Ovide, pantins à mouvoir avec une ficelle ; sur le devant, un gueux assis sur un bout de roche. O le vilain gueux ! il a le scorbut ou les humeurs froides ; j'en appelle à Bouvard ; mais vous me direz que Bouvard voit cette maladie partout.

L'autre est une belle plaque de cuivre rouge ; terrasses, arbres, ciels, montagnes, lointain, campagne, tout est cuivre, beau cuivre ; si cela s'était fait de hasard, en coulant du fourneau dans le catin, ce serait un prodige.

VÉNEVAULT.

44. *Apothéose du prince de Condé.*

Sujet immense, digne de l'imagination grande et féconde, et de la hardiesse de Rubens, et sujet fait en miniature par Vénevault. C'est au centre une pyramide, dont la base est surchargée de trophées ; c'est Minerve ; c'est sur le bouclier de la déesse l'effigie du héros ; ce sont des génies lourds et bêtes ; c'est une campagne ; c'est une montagne ; c'est sur cette montagne le temple de la gloire ; ce sont des savans et des artistes qui y grimpent, mais entre lesquels on ne voit pas M. Vénevault. Froide et mauvaise miniature ; mauvais salmis, qui n'en vaut pas un de bécasses. Cela est petitement fait, mal agencé, sec, dur, sans plan, sans liaison de lumières, platement peint, obscur, en dépit de la longue description du livret.

PERRONEAU.

45. *Un Portrait de femme.*

On en voit la tête de face, et le corps de deux tiers.

La figure est un peu roide et droite, fichée comme elle l'aurait été par le maître à danser; position la plus maussade, la plus insipide pour l'art, à qui il faut un modèle simple, naturel, vrai, nullement maniéré; une tête qui s'incline un peu, des membres qui s'en aillent négligemment prendre la place ordonnée par la pensée ou l'action de la personne; le maître des grâces, le maître à danser détruisent le mouvement réel, cet enchaînement si précieux des parties qui se commandent et s'obéissent réciproquement les unes aux autres. Marcel cherche à pallier les défauts; Vanloo cherche à rendre leur influence sur toute la personne. Il faut que la figure soit une. Un mot là-dessus suffit à qui sait entendre; une page de plus n'apprendrait rien aux autres. C'est une chose à sentir : mais revenons au portrait. L'épaule est prise si juste, qu'on la voit toute nue à travers le vêtement, et ce vêtement est à tromper. C'est l'étoffe même pour la couleur, la lumière, les plis et le reste; et la gorge, il est impossible de la faire mieux : c'est comme nous la voyons aux honnêtes femmes, ni trop cachée, ni trop montrée, placée à merveille, et peinte il faut voir!

Le portrait de Marmontel pourrait bien être du même artiste. Il est ressemblant, mais il a l'air ivre, ivre de vin, s'entend : et l'on jurerait qu'il lit quelques chants de sa neuvaine à des filles. Le bleu fort de ce mouchoir de soie qui lui ceint la tête, est un peu dur, et nuit à l'harmonie.

La plupart des portraits de Perroneau sont faits avec esprit. Celui de Marmontel est de Roslin.

DROUAIS, ROSLIN, VALADE, etc.

46. 47. *Portraits*, *Études*, *Tableaux*.

Entre tous ces portraits, aucun qui arrête. Un seul excepté, qui est de Roslin, et que je viens d'attribuer à Perroneau, c'est celui de cette femme dont j'ai dit que la gorge était si vraie, qu'on ne la croirait pas peinte; c'est à inviter la main comme la chair : la tête est moins bien, quoique gracieuse et faisant bien la ronde bosse; les yeux étincèlent d'un feu humide; et puis une multitude de passages fins et bien entendus, un beau faire, une touche amoureuse.

Celui de madame de Marigny est assez bien entendu pour l'effet, d'une couleur agréable; mais la touche en est molle; il y a de l'incertitude de dessin; la robe est bien faite; la tête est tourmentée; la figure s'affaisse, s'en va, ne se soutient pas; elle a l'air mannequiné; les bras sont livides et les mains sans forme; la gorge plate et grisâtre; et puis sur le visage un ennui, une maussaderie, un air maladif qui nous affligent.

Les études de ces artistes montrent combien ils ont encore besoin d'en faire.

Entre les tableaux, on ne voit que l'allégorie en l'honneur du maréchal de Belle-Isle. C'est Minerve, c'est une Victoire qui soutiennent le portrait du héros; c'est une renommée joufflue qui trompette ses vertus.

Et toujours Mars, Vénus, Minerve, Jupiter, Hébé, Junon: sans les dieux du paganisme, ces gens-là ne sauraient rien faire. Je voudrais bien leur ôter ce maudit catéchisme païen.

Cette allégorie de Valade choque les yeux par le discordant. Elle est pesamment faite, sans aucune intelligence de lumière et d'effet. Figures détestables de couleur et de dessin: nuage dense à couper à la scie, femmes longues, maigres et roides, grand mannequin en petit, énorme Minerve, bien corpulée, bien lourde; et puis, il faut voir les draperies, l'agencement de tout ce fatras; les accessoires même ne sont pas faits.

54. MADAME VIEN.

Un poule huppée, veillant sur ses petits: très-beau petit tableau; bel oiseau, très-bel oiseau; belle huppe, belle cravate bien hérissée, bec entr'ouvert et menaçant, œil ardent, ouvert et saillant; caractère inquiet, querelleur et fier. J'entends son cri. Elle a son aile pendante, elle est accroupie; ses petits sont sous elle, à l'exception de quelques uns qui s'échappent ou vont s'échapper; elle est peinte d'une grande vigueur et vérité de couleur; ses petits très-moëlleusement; c'est leur duvet, leur innocence, leur étourderie poussinière; tout est bien, jusqu'aux brins de paille dispersés autour de la poule. Il y a des détails de nature à faire illusion. L'artiste n'a pourtant pas remarqué qu'alors une poule, d'une grosseur commune, prend un volume énorme, par l'étendue qu'elle donne à toutes ses plumes ébouriffées. Madame Vien met dans ses animaux de la vie et du mouvement. Je suis surpris de sa poule; je ne croyais pas qu'elle en sût jusques-là.

COQ-FAISAN DORÉ *de la Chine.*

Il s'en manque bien que ce coq soit de la force de la poule. Assez chaud de couleur, il est froid d'expression, sans vie; c'est presque un oiseau de bois, tant il est roide, lisse et monotone. J'aime mieux que l'oiseau ce petit massif de fleurs, de verdure et d'arbustes placé sur le fond, quoique ce ne soit pas merveille.

Réparation à madame Vien. J'ai dit que ce coq était sans mouvement et sans vie; et je viens d'apprendre qu'elle l'a peint d'après un coq empaillé.

DES SERINS, *dont l'un sort de sa cage pour attraper des papillons.*

La poule huppée ne permet pas de regarder cela. Ces serins sont comme des petits morceaux de buis taillés en canaris, sans légèreté, sans gentillesse, sans variété de tons, sans vie. Madame Vien, vous avez fait ces serins-là toute seule; pour votre poule, votre mari pourrait bien l'avoir un peu coquetée.

BOUQUETS DE FLEURS.

Celui qui représente des fleurs dans une carafe est à merveille. Les racines filamenteuses des plantes sont parfaitement imitées, et le tout est bien réfléchi sur la table qui soutient le vase.

Les autres fleurs sont moins bien. Les serins sont ingrats par la monotonie de la couleur. Ah! la belle poule!

MACHY.

57. *Le Péristile du Louvre, et la démolition de l'hôtel de Rouillé.*

Tableau de quatre pieds de large, sur deux pieds neuf pouces de haut.

Le péristile est à droite; c'est sur cette partie que tombe la forte lumière qui vient de quelque point pris à gauche : dans l'intérieur du tableau, on ne voit que la colonnade. Des ruines en arcades, placées sur le devant, et occupant tout l'espace de la gauche à la droite, dérobent le massif lourd et sans goût sur lequel elle est élevée. Il y a de l'esprit à cela. La façade de ces arcades, et toute la partie antérieure est dans la demi-teinte; on a fait d'une pierre deux coups : on s'est ménagé des effets de lumières par le dessous de ces arcades; et l'on a masqué l'unique défaut d'un des plus beaux morceaux d'architecture qu'il y ait au monde.

Ce tableau n'est pas sans mérite. Cet assemblage d'architecture et de ruines produit de l'intérêt. Le devant est bien composé. Ce pan de mur, qu'on voit au coin gauche, fait un bon effet. La figure brisée avec l'ornement est d'excellent goût; ces eaux, ramassées sur le devant, ont de la transparence; mais le tout est gris; mais il est sec; mais il est dur; mais la lumière forte est trop égale; mais son effet blesse les yeux; mais les figures sont mal dessinées; mais ce tableau, mis malignement à côté de la galerie antique de Robert, fait sentir l'énorme différence d'une bonne chose et d'une excellente. C'est notre ami Chardin qui institue ces parallèles-là, aux dépens de qui il appartiendra; peu lui importe, pourvu que l'œil du public s'exerce, et que le mérite soit apprécié. Grand merci, M. Chardin; sans vous, j'aurais peut-être admiré la colonnade de Machy, et sans

le voisinage de la galerie de Robert. C'est un lambeau de Virgile mis à côté d'un lambeau de Lucain.

Le Vestibule nouveau du Palais-Royal.—La Démolition de l'ancien.—Le Portail de Saint-Eustache, et une partie de la nouvelle Halle, à gouache.—Intérieur de la nouvelle Église de la Madeleine de la Ville-l'Evêque.

Le premier morceau était faible de couleur, ces autres-ci sont encore pis. Le vestibule nouveau du Palais-Royal et la démolition de l'ancien sont très-fades.

La Madeleine, belle perspective, lumière bien dégradée, grande précision.

En général, les morceaux de Machy sont gris, ou d'un jaune de paille; ce sont des ruines toutes neuves. A parler rigoureusement, il ne peint pas; c'est une estampe qu'il enlumine précieusement, avec un goût et une propreté exquise; aussi, ses tableaux ont-ils toujours un œil dur et sec. Pour la perspective, il en est rigoureux observateur. Les objets font bien l'effet qu'on en doit attendre. Je ne crois pas qu'il ait été bien content des ouvrages de Robert. Cet homme est venu d'Italie, pour dépouiller Machy de tous ses lauriers. Les ouvrages de Robert affligeront Machy, sans le corriger. Il ne changera pas son faire.

Son dessin de l'intérieur de la Madeleine est très-bien éclairé; c'est l'effet d'une lumière douce, rare, vague et blanchâtre, comme on la remarque aux édifices nouvellement bâtis, lorsqu'elle traverse des verres laiteux, ou qu'elle a été réfléchie par des murailles neuves. Il y a aussi la vapeur; mais la vapeur claire des lieux frais, renfermés et blancs.

DROUAIS FILS.

51. *Des Portraits.*

A l'ordinaire. La plus belle craie possible; mais dites-moi ce que c'est que cette rage-là. Est-ce maladie d'esprit ou des yeux? Imaginez des visages, des cheveux de crême fouettée, de vieilles étoffes roides, retournées et remises à la calandre, un chien d'ébène avec des yeux de jayet; et vous aurez un de ses meilleurs morceaux.

JULLIART.

63. *Trois Paysages, sous un même numéro.*

M. Julliart, vous croyez donc que pour être un paysagiste, il ne s'agit que de jeter çà et là des arbres, faire une terrasse, élever une montagne, assembler des eaux, en interrompre le cours par quelques pierres brutes, étendre une campagne le

plus que vous pourrez, l'éclairer de la lumière du soleil et de la lune, dessiner un pâtre, et autour de ce pâtre quelques animaux? et vous ne songez pas que ces arbres doivent être touchés fortement; qu'il y a une certaine poésie à les imaginer, selon la nature du sujet, sveltes et élégans, ou brisés, rompus, gercés, caducs, hideux; qu'ici, pressés et touffus, il faut que la masse en soit grande et belle; que là, rares et séparés, il faut que l'air et la lumière circulent entre leurs branches et leurs troncs; que cette terrasse veut être chaudement peinte; que ces eaux, imitant la limpidité des eaux naturelles, doivent me montrer, comme dans une glace, l'image affaiblie de la scène environnante; que la lumière doit trembler à leur surface; qu'elles doivent écumer et blanchir à la rencontre des obstacles; qu'il faut savoir rendre cette écume; donner aux montagnes un aspect imposant; les entr'ouvrir, en suspendre la cîme ruineuse audessus de ma tête, y creuser des cavernes; les dépouiller dans cet endroit; dans cet autre, les revêtir de mousse, hérisser leur sommet d'arbustes, y pratiquer des inégalités poétiques, me rappeler, par elles, les ravages du temps, l'instabilité des choses, et la vétusté du monde; que l'effet de vos lumières doit être piquant; que les campagnes non bornées doivent, en se dégradant, s'étendre jusqu'où l'horizon confine avec le ciel, et l'horizon s'enfoncer à une distance infinie; que les campagnes bornées ont aussi leur magie; que les ruines doivent être solennelles; les fabriques déceler une imagination pittoresque et féconde; les figures intéresser; les animaux être vrais; et que chacune de ces choses n'est rien, si l'ensemble n'est enchanteur; si, composé de plusieurs sites épars et charmans dans la nature, il ne m'offre une vue romanesque, telle qu'il y a en a peut-être une possible sur la terre. Vous ne savez pas qu'un paysage est plat ou sublime; qu'un paysage, où l'intelligence de la lumière n'est pas supérieure, est un très-mauvais tableau; qu'un paysage faible de couleur, et par conséquent sans effet, est un très-mauvais tableau; qu'un paysage qui ne dit rien à mon âme, qui n'est pas, dans les détails, de la plus grande force, d'une vérité surprenante, est un très-mauvais tableau; qu'un paysage, où les animaux et les autres figures sont maltraités, est un très-mauvais tableau, si le reste, poussé au plus haut degré de perfection ne rachète ces défauts; qu'il faut y avoir égard, pour la lumière, la couleur, les objets, les ciels, au moment du jour, au temps de la saison; qu'il faut s'entendre à peindre des ciels, à charger ces ciels de nuages, tantôt épais, tantôt légers; à couvrir l'atmosphère de brouillards; à y perdre les objets; à teindre sa masse de la lumière du soleil; à rendre tous les incidens de la

nature, toutes les scènes champêtres; à susciter un orage; à inonder une campagne, à déraciner les arbres, à montrer la chaumière, le troupeau, le berger entraînés par les eaux; à imaginer les scènes de commisération analogues à ce ravage; à montrer les pertes, les périls, les secours sous des formes intéressantes et pathétiques. Voyez comme le Poussin est sublime et touchant, lorsqu'à côté d'une scène champêtre, riante, il attache mes yeux sur un tombeau où je lis: *Et in Arcadiâ ego!* Voyez comme il est terrible, lorsqu'il me montre dans une autre une femme enveloppée d'un serpent, qui l'entraîne au fond des eaux! Si je vous demandais une aurore, comment vous y prendriez-vous? Moi, M. Julliart, dont ce n'est pas le métier, je montrerais sur une colline les portes de Thèbes; on verrait au-devant de ces portes la statue de Memnon; autour de cette statue, des personnes de tout état, attirées par la curiosité d'entendre la statue résonner aux premiers rayons du soleil. Des philosophes assis traceraient sur le sable des figures astronomiques; des femmes, des enfans seraient étendus et endormis, d'autres auraient les yeux attachés sur le lieu du lever du soleil; on en verrait, dans le lointain, qui hâteraient leur marche, de crainte d'arriver trop tard. Voilà comment on caractérise historiquement un moment du jour. Si vous aimez mieux des incidens plus simples, plus communs et moins grands, envoyez le bûcheron à la forêt; embusquez le chasseur; ramenez les animaux sauvages des campagnes vers leurs demeures; arrêtez-les à l'entrée de la forêt; qu'ils retournent la tête vers les champs, dont l'approche du jour les chasse à regret; conduisez à la ville le paysan avec son cheval, chargé de denrées; faites tomber l'animal surchargé; occupez autour le paysan et sa femme à le relever. Animez votre scène comme il vous plaira. Je ne vous ai rien dit ni des fruits, ni des fleurs, ni des travaux rustiques. Je n'aurais point fini. A présent, M. Julliart, dites-moi si vous êtes un paysagiste. Un tableau que je décris n'est pas toujours un bon tableau. Celui que je ne décris pas en est à coup sûr un mauvais; pas un mot ici de ceux de M. Julliart..... Mais, me dirait-il, est-ce que celui où j'ai mis sur le devant une Fuite en Égypte vous déplaît?... Moins que les autres. Votre Vierge est assez belle de draperie et de caractère; mais elle est roide; et si je connaissais mieux les anciens peintres, je vous dirais à qui vous l'avez prise. Votre Saint Joseph est commun; et de plus, long. Votre Enfant-Jésus a le ventre tendu comme un ballon; il est attaqué de la maladie que nos paysans appellent le carreau.

VOIRIOT.

64. *Un Tableau de famille, et plusieurs Portraits.*

A droite, le père et la mère à un balcon; au-dessous de ce balcon, leurs petits enfans déguisés en marmottes et en marmots. La mère leur jette de l'argent sans les regarder; elle tourne la tête vers son mari; et cette tête ne dit mot, non plus que celle du père; de plus, ces deux figures, muettes, sans caractère, sans expression, sont encore lourdes, courtes et grises. Si le balcon était percé en dessous, et qu'elles fussent achevées, leurs jambes passeraient de beaucoup à travers. Le reste ne vaut pas mieux. Mauvais tableau. C'est Voiriot; toujours Voiriot; autres pères, mères et maîtres à châtier dans l'autre monde. Est-ce qu'au bout de six mois ou d'un an, le maître n'a pas vu que l'art résistait à l'élève? Cependant la foule s'attroupait autour de cette ineptie. *O vulgus insipiens et inficetum!*

L'abbé de Pontigny est plat et sale.

Cet homme, assis à son bureau, devant sa bibliothéque, froid, gris, et misérable.

Cailleau, assez ressemblant, moins mauvais; mais mauvais encore; et quand il serait bon, comme je l'entends dire, ce serait un moment de hasard; l'ode de Chapelain, l'épigramme d'un sot, un couplet heureux, comme tout le monde en fait un.

Et voilà douze artistes expédiés en douze pages; cela est honnête. Et j'espère que vous ne vous plaindrez plus de la prolixité de l'article Vernet.

DOYEN.

Multaque, in rebus acerbis,
Acriùs advertunt animos ad Relligionem.
LUCRET.

67. *Le Miracle des Ardens.*

Tableau de vingt-deux pieds de haut, sur douze pieds de large, pour la chapelle de Saint-Roch.

Voici le fait, ou plutôt le conte. L'an 1129, sous le règne de Louis VI, un feu du ciel tomba sur la ville de Paris; il dévorait les entrailles; et l'on périssait de la mort la plus cruelle. Ce fléau cessa tout à coup, par l'intercession de Sainte Geneviève.

Il n'y a point de circonstances où les hommes soient plus exposés à faire le sophisme *Post hoc, ergò propter hoc*, que celles où les longues calamités et l'inutilité des secours humains les contraignent de recourir au ciel.

Dans le tableau de Doyen, tout au bas de la toile, à gauche,

on voit la Sainte à genoux, portée sur des nuages; elle a les regards tournés vers un endroit du ciel éclairé au-dessus de sa tête: le geste des bras dirigé vers la tête, elle supplie, elle intercède. Je vous dirais bien le discours qu'elle tient à Dieu; mais cela est inutile ici.

Au-dessous de la gloire, dont l'éclat frappe le visage de la Sainte, dans des nuages rougeâtres, l'artiste a placé deux groupes d'anges et de chérubins, entre lesquels il y en a qui semblent se disputer l'honneur de porter la houlette de la bergère de Nanterre; petite idée gaie, qui va mal avec la tristesse du sujet.

Vers la droite, au-dessus de la Sainte, et proche d'elle, autre petit groupe de chérubins, autres nuages rougeâtres liés avec les premiers. Ces nuages s'obscurcissent, s'épaississent, descendent, et vont couvrir le haut d'une fabrique qui occupe le côté droit de la scène, s'enfonce dans le tableau, et fait face au côté gauche. C'est un hôpital, partie importante du local, dont il est difficile de se faire une idée nette, même en la voyant. Elle présente au spectateur, hors du tableau, la face latérale d'une coupe verticale, qui passe par le pied droit de la porte de cet édifice, laisse la porte entière, divise le parvis qui est au-devant, et l'escalier qui descend dans la rue; en sorte que ce parvis et cet escalier divisés, forment un grand massif, à pic, au-dessus d'une terrasse qui règne sur toute la largeur du tableau.

Ainsi le spectateur qui se proposerait de sortir de sa place, d'aller à l'hôpital, monterait d'abord sur la terrasse; rencontrant ensuite la face verticale et à pic du massif, il tournerait à gauche, trouverait l'escalier, monterait l'escalier, traverserait le parvis, et entrerait dans l'hôpital, dont la porte a son seuil de niveau avec ce parvis.

On conçoit qu'un autre spectateur, placé dans l'enfoncement du tableau, ferait le chemin opposé, et qu'on ne commencerait à l'apercevoir qu'à l'endroit où sa hauteur surpasserait la hauteur verticale de l'escalier, qui va toujours en diminuant.

Le premier incident dont on est frappé, c'est un frénétique qui s'élance hors de la porte de l'hôpital; sa tête ceinte d'un lambeau et ses bras nus sont portés vers la Sainte protectrice. Deux hommes vigoureux, et vus par le dos, l'arrêtent et le soutiennent.

A droite, sur le parvis, plus sur le devant, c'est un grand cadavre, qu'on ne voit que par le dos. Il est tout nu; ses deux longs bras livides, sa tête et sa chevelure pendent vers le pied du massif.

Au-dessous, au lieu le plus bas de la terrasse, à l'angle droit

du massif, s'ouvre un égoût d'où sortent les deux pieds d'un mort et les deux bouts d'un brancard.

Sur le milieu du parvis, devant la porte de l'hôpital, une mère agenouillée, les bras et les regards tournés vers le ciel et la Sainte, la bouche entr'ouverte, l'air éploré, demande le salut de son enfant. Elle a trois de ses femmes autour d'elle; l'une vue par le dos la soutient sous les bras, et joint en même temps ses regards et sa prière aux cris douloureux de sa maîtresse. La seconde, plus sur le fond et vue de face, a la même action. La troisième, accroupie, tout-à-fait au bord du massif, les bras élevés, les mains jointes, implore de son côté.

Derrière celle-ci, debout, l'époux de cette mère désolée, tenant son fils entre ses bras. L'enfant est dévoré par la douleur. Le père affligé a les yeux tournés vers le ciel, *expectando si fortè sit spes*. La mère a saisi une des mains de son enfant: ainsi la composition présente en cet endroit, au centre, sur le massif, à quelque hauteur au-dessus de la terrasse qui forme la partie antérieure et la plus basse du tableau, un groupe de six figures; la mère éplorée, soutenue par deux de ses femmes, son enfant qu'elle tient par la main, son époux entre les bras duquel l'enfant est tourmenté, et une troisième suivante agenouillée aux pieds de sa maîtresse et de son maître.

Derrière ce groupe, un peu plus vers la gauche, sur le fond, au pied du massif, à l'endroit où l'escalier descend et perd de sa hauteur, les têtes suppliantes d'une foule d'habitans.

Tout-à-fait à la gauche du tableau, sur la terrasse, au pied de l'escalier et du massif, un homme vigoureux qui soutient par-dessous les bras un malade nu, un genou en terre, l'autre jambe étendue, le corps renversé en arrière, la tête souffrante, la face tournée vers le ciel, la bouche pleine de cris, se déchirant le flanc de sa main droite. Celui qui secourt ce malade convulsé est vu par le dos et le profil de sa tête; il a le cou découvert, les épaules et la tête nues; il implore de la main gauche et du regard.

Sur la terrasse encore, au pied du même massif, un peu plus sur le fond que le groupe précédent, une femme morte, les pieds étendus du côté de l'homme convulsé, la face tournée vers le ciel, toute la partie supérieure de son corps nue, son bras gauche étendu à terre et entouré d'un gros chapelet, ses cheveux épars, sa tête touchant au massif. Elle est couchée sur un traversin de coutil; de la paille, quelques draperies et un ustensile de ménage. On voit de profil, plus sur le fond, son enfant penché, et les regards attachés sur le visage de sa mère; il est

frappé d'horreur, ses cheveux se sont dressés sur son front; il cherche si sa mère vit encore, ou s'il n'a plus de mère.

Au-delà de cette femme, la terrasse s'affaisse, se rompt, et va en descendant jusqu'à l'angle droit inférieur du massif, à l'égoût, à la caverne d'où l'on voit sortir les deux bouts du brancard et les deux jambes du mort qu'on y a jeté.

Voilà la composition de Doyen; reprenons-la: elle a assez de défauts et de beautés, pour mériter un examen détaillé et sévère.

J'oubliais de dire que la partie la plus enfoncée montre l'intérieur d'une ville et quelques édifices particuliers.

Au premier aspect, cette machine est grande, imposante, appelle, arrête; elle pourrait inspirer la terreur ensemble et la pitié. Elle n'inspire que la terreur; et c'est la faute de l'artiste, qui n'a pas su rendre les incidens pathétiques qu'il avait imaginés.

On a de la peine à se faire une idée nette de cet hôpital, de cette fabrique, de ce massif. On ne sait à quoi tient ce louche du local, si ce n'est peut-être au défaut de la perspective, à la bizarrerie occasionée par la difficulté d'agencer sur une même scène des événemens disparates. Dans les catastrophes publiques, on voit des gueux aux environs des palais; mais on ne voit jamais les habitans des palais autour de la demeure des gueux.

De cent personnes, même intelligentes, il n'y en a pas quatre qui aient saisi le local. On aurait évité ce défaut, ou par les avis d'un bon architecte, ou par une composition mieux dirigée, plus ensemble, plus une. Cette porte n'a point l'air d'une porte; c'est, en dépit de l'inscription, une fenêtre par laquelle on imagine au premier coup d'œil que ce malade s'élance.

Et puis, encore une fois, pourquoi la scène se passe-t-elle à la porte d'un hôpital? Est-ce la place d'une femme importante, car elle paraît telle à son caractère, au luxe de son vêtement, à son cortége, aux marques d'honneur de son mari. Je vous devine, M. Doyen; vous avez imaginé des scènes de terreur isolées, ensuite un local qui pût les réunir. Il vous fallait un massif à pic pour le cadavre que vous vouliez me montrer la tête, les bras et les cheveux pendans. Il vous fallait un égoût pour en faire sortir les deux jambes de votre autre cadavre. Je trouve fort bons, et l'hôpital, et le massif, et l'égoût; mais quand vous m'exposerez ensuite à la porte de cet hôpital, sur ce parvis, dans le voisinage de cet égoût, au milieu de la plus vile populace, parmi les gueux, le gouverneur de la ville richement vêtu, chamarré de cordons, sa femme en beau satin blanc; je ne pourrai m'empêcher de vous dire: M. Doyen, et les convenances, les convenances?

Votre Sainte Geneviève est bien posée, bien dessinée, bien coloriée, bien drapée, bien en l'air ; elle ne fatigue point ces nuages qui la soutiennent ; mais je la trouve, moi et beaucoup d'autres, un peu maniérée. A son attitude contournée, à ses bras jetés d'un côté, et sa tête de l'autre, elle a l'air de regarder Dieu en arrière, et de lui dire par-dessus son épaule : « Allons donc, faites finir cela, puisque vous le pouvez. C'est » un assez plat passe-temps que vous vous donnez là. » Il est certain qu'il n'y a pas le moindre vestige d'intérêt, de commisération sur son visage, et qu'on en fera, quand on voudra, une jolie Assomption, à la manière de Boucher.

Cette guirlande de têtes de chérubins qu'elle a derrière elle et sous ses pieds, forme un papillotage de ronds lumineux qui me blessent ; et puis ces anges sont des espèces de cupidons soufflés et transparens. Tant qu'il sera de convention que ces natures idéales sont de chairs et d'os, il faudra les faire de chairs et d'os. C'était la même faute dans votre ancien tableau de Diomède et Vénus. La déesse ressemblait à une grande vessie, sur laquelle on n'aurait pu s'appliquer avec un peu d'action, sans l'exposer à crever avec explosion. Corrigez-vous de ce faire-là ; et songez que, quoique l'ambroisie dont les dieux du paganisme s'enivraient fût une boisson très-légère, et que la vision béatifique dont nos bienheureux se repaissent soit une viande fort creuse, il n'en vient pas moins des êtres dodus, charnus, gras, solides et potelés, et que les fesses de Ganimède et les tétons de la Vierge Marie doivent être aussi bons à prendre qu'à aucun giton, qu'à aucune catin de ce monde pervers.

Du reste, le nuage épais qui s'étend sur le haut de vos bâtimens est très-vaporeux ; et toute cette partie supérieure de votre composition est affaiblie, éteinte, avec beaucoup d'intelligence. Je ne saurais en conscience vous en dire autant des nuages qui portent votre Sainte. Les enfans enveloppés de ces nuages sont légers et minces comme des bulles de savon, et les nuages lourds comme des ballons serrés de laine, volans.

De ces deux anges qui sont immédiatement au-dessous de la Sainte, il y en a un qui regarde l'enfant qui souffre entre les bras de son père, et qui le regarde avec un intérêt très-naturel et très-ingénieusement imaginé. Cette idée est d'un homme d'esprit ; et l'ange et l'enfant sont deux morveux du même âge. L'intérêt de l'ange est bien, parce que c'est un ange ; mais en toute autre circonstance, n'oubliez pas que l'enfant dort au milieu de la tempête. J'ai vu au milieu de l'incendie d'un château, les enfans de la maison se rouler dans des tas de bled. Un palais qui s'embrase est moins pour un enfant de quatre ans,

que la chute d'un château de cartes. C'est un trait de nature que Saurin a bien saisi dans sa pièce du Joueur ; et je lui en fais compliment.

L'action et la tête de cet homme livide et brûlé de la fièvre qui s'élance par la fenêtre, ou, puisque vous le voulez, par la porte de l'hôpital, sont on ne peut pas mieux. Ce malade a je ne sais quoi d'égaré dans les yeux ; il sourit d'une manière effrayante ; c'est sur son visage un mélange d'espérance, de douleur et de joie qui me confond.

Ce malade donc, et les deux figures qui groupent avec lui, font une belle masse, bien sévère, bien vigoureuse. La tête du malade est du plus grand goût de dessin, de la plus rare expression. Les bras sont dessinés comme les Carraches : toute la figure, dans le style des premiers maîtres d'Italie. La touche en est mâle et spirituelle ; c'est la vraie couleur de ces malades, que je n'ai jamais vus ; mais n'importe. On prétend que c'est une imitation de Mignard. Qu'est-ce que cela me fait ? *Quisque suos patimur manes*, dit Rameau le fou. Pour ces deux hommes qui le retiennent, je me trompe fort s'ils ne sont d'une telle proportion, que si vous les acheviez, leurs pieds descendraient au-dessous du massif sur lequel vous les avez posés. Du reste, ils font bien ce qu'ils font ; ils sont sagement drapés, bien coloriés ; seulement, je vous le répète, ils semblent moins empêcher un malade de sortir par une porte que de se jeter par une fenêtre : c'est l'effet d'un local bizarre.

J'en suis fâché, M. Doyen ; mais la partie la plus intéressante de votre composition, cette mère éplorée, ces suivantes qui l'entourent, ce père qui tient son enfant, tout cela est manqué net.

Premièrement, ces trois femmes et leur maîtresse font un amas confus de têtes, de bras, de jambes, de corps, un chaos où l'on se perd, et qu'on ne saurait regarder long-temps. La tête de la mère qui implore pour son fils, bien coiffée, cheveux bien ajustés, est désagréable de physionomie, sa couleur n'a point assez de consistance ; il n'y a point d'os sous cette peau ; elle manque d'action, de mouvement, d'expression ; elle a trop peu de douleur, en dépit de la larme que vous lui faites verser. Ses bras sont de verre colorié, ses jambes ne sont pas indiquées. La draperie de satin, dont elle est vêtue, forme une grande tache lumineuse. Vous avez eu beau l'éteindre après coup, elle n'en est pas restée moins discordante. Son éclat n'en éteint pas moins les chairs. Cette grande suivante que je vois par le dos, et qui la soutient, est tournée, contournée de la manière la plus déplaisante. Le bras dont elle embrasse sa maîtresse est

gourd ; on ne sait sur quoi elle pose ; et puis c'est le plus énorme, le plus monstrueux cou de femme qu'on ait jamais vu ; ces effrayans culs de Bacchantes, que vous avez faits pour M. Watelet, n'en approchent pas. Cependant la draperie de cette maussade figure est bien jetée, et dessine bien le nu ; ce bras gourd est de bonne couleur et bien empâté ; il est seulement un peu équivoque, et semble appartenir à la figure verte qui est à côté. Celle-ci, qui aide la première dans ses fonctions, bien sur son plan, est belle, tout-à-fait belle de caractère et d'expression ; mais il faut la restituer au Dominicain. Pour celle qui est accroupie, elle est ignoble ; il y a pis ; elle ressemble en laid à sa maîtresse ; et je gagerais qu'elles ont été prises d'après le même modèle : et puis la couleur de la tête en est aussi sans consistance. A la chute des reins, qu'est-ce que cette petite lumière ? Ne voyez-vous pas qu'elle nuit à l'effet, qu'il fallait l'éteindre ou l'étendre. Cet enfant est bien dans son maillot ; il se tourmente bien, il crie bien ; seulement il grimace un peu. Je ne demande pas à son père plus d'expression qu'il n'en a ; pour un peu plus de dignité, c'est autre chose ; on prétend qu'il a moins l'air de l'époux de cette femme que d'un de ses serviteurs : c'est l'avis général. Pour moi, je lui trouve la simplicité, l'espèce de rusticité, la bonhomie domestique des gens de son temps. J'aime ses cheveux crêpus, et j'en suis content ; sans compter qu'il a du caractère, et qu'il est on ne saurait plus vigoureusement colorié, trop peut-être, ainsi que l'enfant. Ce groupe, avançant excessivement, chasse la mère de son plan, de manière qu'on doute qu'elle puisse apercevoir la Sainte à laquelle elle s'adresse ; et cette mère, avec ses suivantes, chassées en avant, font paraître les figures d'en bas colossales.

Il n'y a qu'une voix sur votre malade qui se déchire le flanc ; c'est une figure de l'école du Carrache, et pour la couleur, et pour le dessin, et pour l'expression. Sa tête et son action font frémir ; mais sa tête est belle ; c'est une douleur terrible, mais qui n'a rien de hideux. Il souffre, il souffre à l'excès, mais sans grimacer. L'homme qui le soutient est très-beau ; seulement le sommet de sa tête, son chignon, son épaule, sont un peu de cuivre ; vous l'avez voulu chaud, et vous l'avez fait de brique. Je crains encore que ce groupe ne vienne pas assez sur le devant, ou que les autres ne s'enfoncent pas autant qu'ils le devraient.

Pour cette femme étendue morte sur de la paille avec son chapelet autour du bras, plus je la vois, plus je la trouve belle. O la belle, la grande, l'intéressante figure ! Comme elle est simple ! comme elle est bien drapée ! comme elle est bien morte ! quel grand caractère elle a, quoique renversée en arrière, et

son visage vu de raccourci ! comme elle conserve ce grand caractère et sa beauté, et comme elle les conserve dans la position la plus défavorable ! Si cette figure vous appartenait, et qu'il n'y eût que ce mérite dans tout votre tableau, vous ne seriez pas un artiste commun. Elle est d'une belle pâte, d'une bonne couleur; mais sa draperie verte et forte ne contribue pas peu à coller sa tête au pied du mur. On dit qu'elle est empruntée de la Peste du Poussin; qu'est-ce que cela me fait encore? Les pailles éparses autour d'elle, ces draperies, ce coussin de coutil, tout cela est large et bien peint. Je ne sais ce qu'ils entendent par une manière de faire lourde, qu'ils appellent allemande: *Faciuntne nimis intelligendo, ut nihil intelligant?*

On ne donne pas plus d'expression, on ne montre pas mieux l'incertitude et l'effroi, on ne peint pas avec plus de vigueur, on ne fait rien de mieux que cet enfant qui est dans la demi-teinte, penché sur elle. Ses cheveux hérissés sont beaux. Il est bien dessiné, bien touché.

Lorsque je dis à Cochin : Cette terrasse ne serait pas plus chaude, quand Loutherbourg ou quelque autre paysagiste de profession l'aurait faite, il me répond : Il est vrai, mais c'est tant pis. Ami Cochin, vous pouvez avoir raison; mais je ne ne vous entends pas.

C'est une belle idée, bien poétique, que ces deux grands pieds nus qui sortent de la caverne ou de l'égoût; d'ailleurs ils sont beaux, bien dessinés, bien coloriés, bien vrais. Mais le haut de la caverne est vide; et si l'on voulait me faire concevoir qu'elle regorge de cadavres, il aurait fallu l'annoncer. Il n'en est pas de ces deux pieds comme des deux bras que le Rembrandt a élevés du fond de la tombe du Lazare. Les circonstances sont différentes. Rembrandt est sublime, en ne me montrant que deux bras; vous l'auriez été, en me montrant plus de deux pieds. Je ne saurais imaginer plein un lieu que je vois vide.

C'est encore une belle idée et bien poétique, que cet homme dont la tête, les deux bras nus et la chevelure pendent le long du massif. Je sais que quelques spectateurs pusillanimes en ont détourné leurs regards d'horreur; mais qu'est-ce que cela me fait à moi, qui ne le suis point, et qui me suis plu à voir dans Homère des corneilles rassemblées autour d'un cadavre, lui arracher les yeux de la tête en battant les ailes de joie. Où attendrai-je des scènes d'horreur, des images effrayantes, si ce n'est dans une bataille, une famine, une peste, une épidémie! Si vous eussiez consulté ces gens à petit goût raffiné, qui craignent des sensations trop fortes, vous eussiez passé la brosse

sur votre frénétique qui s'élance de l'hôpital, sur ce malade qui se déchire les flancs au pied de votre massif, et moi j'aurais brûlé le reste de votre composition; j'en excepte toutefois la femme au chapelet, à qui que ce soit qu'elle appartienne.

Mais, mon ami, quand nous laisserions là un moment le peintre Doyen, pour nous entretenir d'autre chose, croyez-vous qu'il y eût si grand mal? Tout en écrivant l'endroit du discours de Diomède que je viens de citer, je recherchais la cause des différens jugemens que j'en ai entendu porter. Il présente à l'imagination des cadavres, des yeux arrachés de la tête, des corneilles qui battent leurs ailes de joie. Un cadavre n'a rien qui dégoûte; la peinture en expose dans ses compositions sans blesser la vue; la poésie emploie ce mot sans fin. Pourvu que les chairs ne se dissolvent point, que les parties putréfiées ne se séparent point, qu'il ne fourmille point de vers, et qu'il garde ses formes, le bon goût dans l'un et l'autre art ne rejettera point cette image. Il n'en est pas ainsi des yeux arrachés de la tête. Je ferme les miens, pour ne pas voir ces yeux tiraillés par le bec d'une corneille, ces fibres sanglantes, purulentes, moitié attachées à l'orbite de la tête du cadavre, moitié pendantes du bec de l'oiseau vorace. Cet oiseau cruel, battant les ailes de joie, est horriblement beau. Quel doit donc être l'effet de l'ensemble d'un pareil tableau? Divers, selon l'endroit auquel l'imagination s'arrêtera. Mais sur quel endroit ici l'imagination doit-elle se reposer de préférence? sera-ce sur le cadavre? Non; c'est une image commune. Sur les yeux arrachés hors de la tête du cadavre? Non, puisqu'il y a une image plus rare, celle de l'oiseau qui bat les ailes de joie. Aussi cette image est-elle présentée la dernière; aussi, présentée la dernière, sauve-t-elle le dégoût de l'image qui la précède; aussi y a-t-il bien de la différence entre ces images rangées dans l'ordre qui suit; *Je vois les corneilles qui battent les ailes autour de ton cadavre et qui t'arrachent les yeux de la tête;* ou rangées dans l'ordre du poëte, *je vois les corneilles rassemblées autour de ton cadavre, t'arracher les yeux de la tête, en battant les ailes de joie.* Regardez bien, mon ami; et vous sentirez que c'est ce dernier phénomène qui vous occupe et qui vous dérobe l'horreur du reste. Il y a donc un art inspiré par le bon goût, dans la manière de distribuer les images, dans le discours, et de sauver leurs effets; un art de fixer l'œil de l'imagination à l'endroit où l'on veut. C'est celui de Timante, qui voile la tête d'Agamemnon. C'est celui de Téniers, qui ne vous laisse apercevoir que la tête d'un homme accroupi derrière une haie. C'était celui d'Homère dans le passage cité. Il ne consiste pas seulement dans la succession des

idées. Le choix des expressions y fait beaucoup, d'expressions fortes ou faibles, simples ou figurées, lentes ou rapides. C'est là, surtout, que la magie de la prosodie, qui arrête ou précipite la déclamation, a son grand jeu. O les pauvres gens que la plupart de nos faiseurs de poëtique, sans en excepter Marmontel!

Je trouve seulement le cadavre de Doyen d'un livide un peu monotone; la putréfaction ne se fait pas d'une manière aussi uniforme, elle est accompagnée d'une multitude d'accidens, de taches, variés à l'infini; il lui fallait plus de relief; il est un peu plat. C'est très-bien fait au peintre de l'avoir placé dans la demi-teinte.

Je reviens sur son frénétique qui se déchire les flancs; la convulsion y serpente de la tête aux pieds. On la voit et dans les muscles du visage, et dans ceux du cou et de la poitrine, et dans les bras, le ventre, le bas-ventre, les cuisses, les jambes, les pieds; c'est une très-belle, très-parfaite imitation. Ils accusent la jambe étendue et son pied d'être un peu trop forts. Je n'en sais pas assez, pour être ou n'être pas de leur avis. Le pied m'en paraît seulement informe.

Mais ce que j'estime surtout dans la composition de Doyen, c'est qu'à travers son fracas, tout y est dirigé à un seul et même but, avec une action et un mouvement propre à chaque figure; toutes ont un rapport commun à la Sainte, rapport dont on retrouve des vestiges, même dans les morts. Cette belle femme, qui vient d'expirer au pied du massif, a expiré en invoquant. Le cadavre effrayant, qui pend du massif, avait les bras élevés vers le ciel quand il est tombé mort, comme on le voit.

Malgré cela, je ne saurais me dissimuler que l'ouvrage de Doyen n'ait l'air tourmenté, qu'il n'y ait ni naturel ni facilité dans la distribution des figures et des incidens; et qu'on n'y sente partout l'homme qui s'est battu les flancs. Je m'explique.

Il y a dans toute composition, un chemin, une ligne qui passe par les sommités des masses ou des groupes, traversant différens plans, s'enfonçant ici dans la profondeur du tableau, là s'avançant sur le devant. Si cette ligne, que j'appellerai ligne de liaison, se plie, se replie, se tortille, se tourmente; si ces convulsions sont petites, multipliées, rectilinéaires, anguleuses, la composition sera louche, obscure; l'œil irrégulièrement promené, égaré dans un labyrinthe, saisira difficilement la liaison. Si au contraire elle ne serpente pas assez, si elle parcourt un long espace sans trouver aucun objet qui la rompe, la composition sera rare et décousue: si elle s'arrête, la composition laissera un vide, un trou. Si l'on sent ce défaut et qu'on remplisse

le vide ou trou d'un accessoire inutile, on remédiera à un défaut par un autre.

Un exemple excellent à proposer aux élèves de la distribution la plus plate et la plus vicieuse, de la ligne de liaison la plus ridiculement rompue, c'est le tableau de l'agonie de Jésus-Christ au jardin des oliviers, que Parocel a exposé cette année. Ses figures sont placées sur trois lignes parallèles, en sorte qu'on pourrait dépecer son tableau en trois autres mauvais tableaux.

Le miracle des Ardens de Doyen n'est pas irrépréhensible de ce côté. La ligne de liaison y est anfractueuse, pliée, repliée, tortillée. On a de la peine à la suivre; elle est quelquefois équivoque; ou elle s'arrête tout court, ou il faut bien de la complaisance à l'œil pour en poursuivre le chemin.

Une composition bien ordonnée n'aura jamais qu'une seule vraie, unique ligne de liaison; et cette ligne conduira, et celui qui la regarde, et celui qui tente de la décrire.

Autre défaut, et peut-être le plus considérable de tous; c'est qu'on y désire une meilleure connaissance de la perspective, des plans plus distincts, plus de profondeur; tout cela n'a pas assez d'air et de champ, ne recule pas, n'avance pas assez. Et le malade qui s'élance de l'hôpital, et la mère agenouillée qui supplie, et les trois suivantes qui la servent, et le mari qui tient l'enfant, tous ces objets forment un chaos, une masse compacte de figures. Si, sur le fond, derrière le père, vous imaginez un plan vertical, parallèle à la toile, et sur le devant un autre plan parallèle au premier, vous formerez une boîte qui n'aura pas six pieds de profondeur, dans laquelle toutes les scènes de Doyen se passeront, et où ses malades, plus entassés que dans nos hôpitaux, périront étouffés.

Ce qui achève d'augmenter la confusion, la discordance, la fatigue de l'œil, ce sont des tons jaunâtres trop voisins et trop répétés; les nuages sont jaunâtres; la carnation des hommes jaunâtre; les draperies ou jaunes ou d'un rouge mêlé de teintes jaunes; le manteau de la figure principale d'un beau jonquille; les ornemens en sont d'or; il y a des écharpes tirant sur le jaune; la grande suivante au derrière énorme est jaune. En faisant tout participer de la même teinte, on évite la discordance, et l'on tombe dans la monotonie. Il faut être bien malheureux, pour avoir ces deux défauts à la fois.

S'il est vrai, comme on le reproche à Doyen, et comme il aurait un peu de peine à s'en justifier, qu'il ait emprunté la distribution, la marche générale de sa machine, d'une composition

de Rubens, où l'on prétend que l'ordonnance est la même, je ne suis plus surpris du défaut d'air et de plans; il est presque inséparable de cette sorte de plagiat. L'estampe vous donnera bien la position des masses, la distribution des groupes, elle vous indiquera même le lieu des ombres et des lumières, à peu près le moyen de séparer les objets; mais ce moyen sera très-difficile à transporter sur la toile. C'est le secret de l'inventeur; il n'a imaginé son ensemble, que d'après un technique qui est le sien, et qui ne sera jamais bien le vôtre. Il est difficile d'exécuter un tableau d'après une description donnée et détaillée; il l'est peut-être encore davantage de l'exécuter d'après une estampe; de là l'intelligence du clair obscur manquée; rien qui s'éloigne, se rapproche, s'unisse, se sépare, s'avance, se recule, se lie, se fuie; plus d'harmonie, plus de netteté, plus d'effet, plus de magie. De là, des figures poussées trop en devant seront trop grandes, et d'autres repoussées trop en arrière seront trop petites; ou plus communément toutes s'entassant les unes sur les autres; plus d'étendue, plus d'air, plus de champ, nulle profondeur, confusion d'objets découpés et artistement collés les uns sur les autres, vingt scènes diverses se passant comme entre deux planches, entre deux boiseries qui ne seront séparées que de l'épaisseur de la toile et de la bordure. Ajoutez que, tandis que le défaut d'air et de perspective porte les figures du devant vers le fond et du fond vers le devant, par une seconde malédiction elles sembleront encore chassées de la gauche vers la droite et de la droite vers la gauche, ou retenues comme par force dans l'enceinte de la toile, en sorte que, cet obstacle levé, on craindrait que tout n'échappât, et n'allât se disperser dans l'espace environnant.

Il y a de la couleur; que dis-je : le tableau de Doyen est même très-vigoureusement colorié; mais il manque d'harmonie; et quoiqu'il soit chaud de toute part, on ne saurait le regarder long-temps sans être peiné; mais c'est principalement au groupe des six figures placées sur le massif que cette peine se fait sentir. C'est un grand papillotage insupportable; il n'en est pas ainsi de la partie inférieure ou de la terrasse, ni de la partie vaporeuse et supérieure.

Autre défaut, c'est que la fabrique est d'architecture grecque ou romaine, et que l'action se passe sous le règne de l'architecture gothique : licence inutile. Du reste, elle est d'un bon ton de couleur.

Avec tout ce que je viens de reprendre dans le tableau de Doyen; il est beau et très-beau; il est chaud, il est plein d'imagination et de verve. Il y a du dessin, de l'expression, du mou-

vement; beaucoup, mais beaucoup de couleur; et il produit un grand effet. L'artiste s'y montre un homme, et un homme qu'on n'attendait pas : c'est sans contredit la meilleure de ses productions; qu'on expose ce tableau en quelque endroit du monde que ce soit; qu'on lui oppose quelque maître ancien ou moderne qu'on voudra; la comparaison ne lui ôtera pas tout mérite. Vous en direz tout ce qu'il vous plaira, M. le chevalier Pierre. Si ce morceau n'est que d'un écolier, fort à la vérité, qu'êtes-vous? Est-ce que vous croyez que nous avons oublié la platitude de ce Mercure et de cette Aglaure que vous refaisiez sans cesse et qui était toujours à refaire; et ce crucifiement médiocre, toujours médiocre, quoique copié d'une des plus sublimes compositions du Carrache. Il y a des hommes d'une jalousie bien impudente et bien basse. M. le chevalier Pierre, acquérez le droit d'être dédaigneux, et ne le soyez pas : c'est le mieux.

Mais savez-vous, mon ami, la raison de cette rage de Greuze, de ce déchaînement de Pierre, contre ce pauvre Doyen? c'est que Michel qui tient l'école laissera bientôt vacante une place à laquelle ils prétendent tous. Doyen a été suffisamment vengé de ses critiques par le suffrage public; et le témoignage honorable de son académie qui, sur son tableau, l'a nommé adjoint à professeur.

Je crois avoir déjà remarqué dans quelques uns de mes papiers, où je m'étais proposé de montrer qu'une nation ne pouvait avoir qu'un beau siècle, et que dans ce beau siècle un grand homme n'avait qu'un moment pour naître, que toute belle composition, tout véritable talent en peinture, en sculpture, en architecture, en éloquence, en poésie, supposait un certain tempérament de raison et d'enthousiasme, de jugement et de verve; tempérament rare et momentané, équilibre sans lequel les compositions sont extravagantes ou froides. Il y a un écueil à craindre pour Doyen; c'est qu'échauffé par son morceau du miracle des Ardens, dont la poésie a plutôt fait le succès que le technique (car à trancher le mot en peinture, ce n'est qu'une très-magnifique ébauche), il ne passe la vraie mesure; que sa tête ne s'exalte trop, et qu'il ne se jette dans l'outré. Il est sur la ligne; un pas de travers de plus; et le voilà dans le fracas, dans le désordre. Vous aimez encore mieux, me direz-vous, l'extravagant que le plat; et moi aussi. Mais il y a un milieu entre l'un et l'autre, qui nous convient à tous les deux davantage.

J'ai vu l'artiste : vous ne le croiriez pas, il joue la modestie à merveille; il fait tout ce qu'il peut pour réprimer la bouffissure de l'orgueil qui le gagne; il reçoit l'éloge avec plaisir; mais il a

la force de le tempérer ; il regrette sincèrement le temps qu'il a perdu avec les grands et les femmes, ces deux pestes du talent ; il se propose d'étudier. Ce dont il aime surtout à s'entendre louer, c'est de son faire, qui n'est d'aucun atelier moderne. En effet, son style et son pinceau sont à lui ; il ne veut s'endetter qu'à Raphaël, le Guide, le Titien, le Dominicain, Le Sueur, le Poussin, gens riches que nous lui permettrons d'interroger, de consulter, d'appeler à son secours, mais non de voler. Qu'il apprenne de l'un à dessiner; de l'autre, à colorier ; de celui-ci à ordonner sa scène, à établir ses plans, à lier ses incidens, la magie de la lumière et des ombres, l'effet de l'harmonie, la convenance, l'expression, à la bonne heure.

Le public paraît avoir regardé le tableau de Doyen comme le plus beau morceau du Salon ; et je n'en suis pas surpris. Une chose d'expression forte, un démoniaque qui se tord les bras, qui écume de la bouche, dont les yeux sont égarés, sera mieux senti de la multitude qu'une belle femme nue qui sommeille tranquillement, et qui vous livre ses épaules et ses reins. La multitude n'est pas faite pour recevoir toutes les chaînes imperceptibles qui émanent de cette figure, en saisir la mollesse, le naturel, la grâce, la volupté. C'est vous, c'est moi qui nous laissons blesser, envelopper dans ces filets ; c'est nous qu'ils retiennent invinciblement : *Æterno devincti vulnere amoris*. Mais est-il bien sûr qu'il n'y ait pas autant de verve dans la première scène de Térence et dans l'Antinoüs que dans aucune scène de Molière, dans aucun morceau de Michel-Ange ? J'ai prononcé là-dessus autrefois un peu légèrement. A tout moment je donne dans l'erreur, parce que la langue ne me fournit pas à propos l'expression de la vérité. J'abandonne une thèse, faute de mots qui rendent bien mes raisons. J'ai au fond de mon cœur une chose, et j'en dis une autre. Voilà l'avantage de l'homme retiré dans la solitude. Il se parle, il s'interroge, il s'écoute et s'écoute en silence. Sa sensation secrète se développe peu à peu ; et il trouve les vraies voix qui dessillent les yeux des autres, et qui les entraînent. *O rus, quando te aspiciam !*

Vien et Doyen ont retouché leurs tableaux en place. Je ne les ai point vus ; mais allez à Saint-Roch ; et quoi qu'ait pu faire Doyen, je gage que son tableau, après vous avoir appelé par une bonne couleur générale, vous repoussera toujours par la discordance. Je gage que son effet vous fatiguera; qu'il n'y a point de plans, mais point ; rien de décidé ; qu'on ne sait toujours où posent les figures du parvis ; que cette grosse suivante à énorme derrière rouge, au lieu d'être large, continue d'être monstrueuse et mal assise ; qu'il n'y a point de repos ; que vous y

ressentez partout la *furia francese;* qu'à juger de la figure qui tient le petit enfant, par le plan qu'on lui suppose, elle est d'une grandeur colossale, *et cœtera*, *et cœtera*. Ces vices ne se corrigent pas à la pointe du pinceau.

Ma comè ogni medaglia a il suo riverso,

Le bas de son tableau sera toujours beau; la couleur en sera toujours chaude, vigoureuse et vraie. Le groupe des deux figures, dont l'une se déchire les flancs (quoiqu'il y ait peut-être dans Rubens, ou ailleurs, un possédé que Doyen ait regardé), sera toujours d'un grand maître; que s'il a pris cette figure, c'est *ut conditor et non ut interpres;* et que ce Greuze qui lui en fait le reproche n'a qu'à se taire, car il ne serait pas difficile de lui cogner le nez sur certains tableaux flamands, où l'on retrouve des attitudes, des incidens, des expressions, trente accessoires dont il a su profiter, sans que ses ouvrages en perdent rien de leur mérite.

Le bas du tableau de Doyen annonce vraiment un grand talent; qu'il mette un peu de plomb dans sa tête; que ses compositions deviennent plus sages, plus décidées; que les figures en soient mieux assises; qu'il n'entasse plus tête sur tête; qu'il étudie plus les grands maîtres; qu'il s'éprenne davantage de la simplicité; qu'il soit plus harmonieux, plus sévère, moins fougueux, moins éclatant; et vous verrez le coin qu'il tiendra dans l'école française. Il a du feu, mais trop de petits effets qui nuisent à l'ensemble. Il perd à être détaillé; mais il sent, mais il sent fortement. C'est un grand point. Laissez-le aller, vous dis-je.

Quoique la partie supérieure de son tableau n'aille pas de pair avec l'inférieure, la gloire cependant est soignée, contre l'usage, qui les néglige ordinairement, *hic quoque sunt superis sua jura;* et le tout rappelle bien mon épigraphe :

Multaque, in rebus acerbis,
Acriùs advertunt animos ad Relligionem.

Le besoin que Doyen et Vien ont senti de retoucher leurs tableaux en place, doit apprendre aux artistes à se ménager dans l'atelier la même exposition, les mêmes lumières, le même local qu'ils doivent occuper.

Vien a moins perdu à Saint-Roch, que Doyen. Vien y est resté simple, sage et harmonieux. Doyen fatigant, papillotant, inégal, vigoureux. Les figures du bas vous y paraîtront beaucoup trop fortes pour les autres.

Donnez à Vien la verve de Doyen, qui lui manque; donnez à Doyen le faire de Vien, qu'il n'a pas; et vous aurez deux grands artistes. Mais cela est peut-être impossible, du moins

cette alliance ne s'est point encore vue ; et le premier de tous les peintres n'est que le second, dans toutes les parties de la peinture.

Allez voir le tableau de Doyen, le soir, en été, et voyez-le de loin. Allez voir celui de Vien, le matin, dans la même saison, et voyez-le de près ou de loin, comme il vous plaira ; restez-y jusqu'à la nuit close ; et vous verrez la dégradation de toutes les parties suivre exactement la dégradation de la lumière naturelle, et la scène entière s'affaiblir comme la scène de l'univers, lorsque l'astre qui l'éclairait a disparu ; le crépuscule naît dans sa composition, comme dans la nature.

CASANOVE.

68. *Des Batailles.*

Bon peintre, autant qu'on peut l'être, sans en avoir vu. Les anciens Scandinaves conduisaient leurs poëtes à la guerre.

Ils les plaçaient au centre de leurs armées ; ils leur disaient : « Venez nous voir combattre et mourir. Soyez les témoins » oculaires de notre valeur et de nos actions. Chantez de nous » ce que vous en aurez vu ; que notre mémoire dure éternelle- » ment dans notre patrie, et que ce soit la récompense du sang » que nous avons versé pour elle. » Ces hommes sacrés étaient également respectés des deux partis. Après la bataille, ils montaient leurs lyres, et ils en tiraient des sons de joie ou de deuil, selon qu'elle avait été heureuse ou malheureuse. Leurs images étaient simples, fortes et vraies. On dit qu'un vainqueur féroce ayant fait égorger les Bardes ennemis, un seul, échappé au glaive, monta sur une haute montagne, chanta la défaite de ses malheureux compatriotes, chargea d'imprécations leur barbare vainqueur, lui prédit les malheurs qui l'attendaient, le dévoua, lui et les siens, à l'oubli, et se précipita du rocher. C'était, chez ces peuples, un devoir religieux, que de célébrer par des chants ceux qui avaient eu le bonheur de périr les armes à la main. Ossian, chef, guerrier, poëte et musicien, entend frémir pendant la nuit les arbres qui environnent sa demeure ; il se lève, il s'écrie : « Ames de mes amis, je vous entends ; vous me repro- » chez mon silence. » Il prend sa lyre, il chante ; et lorsqu'il a chanté, il dit : « Ame de mes amis, vous voilà immortelles ; » soyez donc satisfaites, et laissez-moi reposer. » Dans sa vieillesse, un Barde aveugle se fait conduire entre les tombeaux de ses enfans ; il s'assied, il pose ses deux mains sur la pierre froide qui couvre leurs cendres, il les chante. Cependant l'air, ou plutôt les âmes errantes de ses enfans caressaient son visage, et agitaient sa longue barbe. O les belles mœurs ! ô la belle poésie! il faut avoir vu, soit qu'on peigne, soit qu'on écrive. Dites-moi,

M. Casanove, avez-vous jamais été présent à une bataille ? Non. Eh bien ! quelque imagination que vous ayez, vous resterez médiocre. Suivez les armées, allez, voyez et peignez.

1. *Un Cavalier espagnol, vêtu à l'ancienne mode.*

Très-beau petit tableau; je me trompe : grand et beau tableau; belle composition, bien simple; mais quel goût il faut avoir pour l'apprécier ! Il n'y a ici ni éclat, ni tumulte, ni fracas de couleur et de figure; rien de ce qui en impose à la multitude; mais du repos, de la tranquillité, un art sévère. On n'aperçoit qu'un cavalier sur son cheval, il vient à vous; et l'homme, et l'animal docile, sont de la plus grande vérité. Ils sont hors de la toile, toute la lumière est rassemblée sur eux; le reste est dans la demi-teinte. L'homme est merveilleusement bien en selle. L'animal qui descend, se piette. A droite, sur le fond, ce sont des monticules; au-delà de ces monticules défile une troupe de soldats, dont on entrevoit les têtes par-dessous le ventre du cheval. *Hic equus non est omnium.* Il faut un faire, un naturel bien surprenant pour arrêter, pour intéresser avec si peu de choses.

2. *Bataille.*

Belle et grande masse au centre; sur le devant, un combattant sur un cheval blanc. Au-delà, plus sur le fond, un autre combattant, puis un énorme cheval roux abattu. Sous les pieds des premiers chevaux, soldats renversés, foulés, écrasés, étouffés. Sur les ailes, mêlées particulières dérobées par le feu, la poussière et la fumée, et s'enfonçant en s'éteignant dans la profondeur du tableau, donnant à la scène de l'étendue, et de la vigueur à la masse principale. Beau ciel, bien chaud, bien terrible, bien épais, bien enflammé d'une lumière rougeâtre. Grande variété d'incidens; beau et effrayant désordre avec harmonie. C'est tout ce que je puis dire. Mais quelle idée cela laisse-t-il? Aucune. On composerait, d'après cette description, cent autres tableaux différens entre eux, et de celui de Casanove.

3. *Une petite Bataille, et son pendant.*

C'est un choc de cavalerie très-vif d'action, savamment composé, figures d'hommes et de chevaux bien dessinées et pleines d'expression. Joli morceau, auquel on ne peut reprocher qu'une couleur un peu trop brillante, ce qui donne un ton de gaieté à un sujet qui doit remplir d'effroi. La vigueur et l'éclat du coloris sont deux choses diverses. On est éclatant sans vigueur, et vi-

goureux sans éclat; et peut-être est-on l'un ou l'autre sans harmonie.

Je juge ce sujet sans le décrire. On ne décrit point une bataille; il faut la voir.

Le pendant de ce morceau est un paysage avec figures, où la couleur éclatante est plus convenable qu'à la bataille.

4. *Deux Paysages avec figures.*

De trois pieds et demi de large, sur trois pieds et demi de haut.

On voit au premier de ces paysages, à gauche, un grand rocher, dont le pied est baigné par des eaux traversées par des voyageurs, entre lesquels une femme portant un enfant sur son dos; autour de cette femme, quelques moutons, puis une autre femme à cheval, tenant un petit chien; ensuite son mari arrêté, et faisant boire son cheval. A droite des eaux, d'autres passagers et un lointain.

Les figures de la gauche, quoique très-agréables, sont un peu collées au rocher, dont la face est coupée à pic, et égale de forme et de ton. En changeant la forme et pratiquant à cette surface des enfoncemens, des saillies, les figures seraient venues plus en devant; en laissant à cette masse son égalité plane, il eut fallu varier le ton, et faire passer de l'air entre les figures et le rocher.

Le second paysage dont je vais vous parler, est fort supérieur à celui-ci. C'est un très-beau tableau, du moins pour ceux qui savent le regarder. A droite, grande et large masse de rochers. Ces rochers sont dans la demi-teinte, et couronnés d'herbes, de plantes et d'arbustes sauvages. Ce ne sont pas d'énormes pierres pelées, sèches, roides, hideuses. Une mousse tendre, une verdure obscure, jaunâtre et chaude les revêt; ils sont prolongés de la droite vers la gauche, et semblent diviser le paysage en deux; des eaux en baignent le pied. A droite, sur la rive de ces eaux, on voit deux pâtres sur leurs chevaux; plus sur le devant, entre eux une chèvre; en s'avançant un peu vers la gauche, une bergère assise à terre; non loin d'elle, quelques moutons. Là, finissent les rochers, et s'ouvre une échappée au loin. Vous voyez le ciel et des nuées. Vous voyez ces nuées tourner autour de la masse des rochers, sur le fond, l'en détacher, et annoncer derrière elle une campagne dont elle dérobe l'aspect. Vis-à-vis de cette échappée, de l'espace le plus antérieur du tableau, on grimpe sur des éminences qui ne sont que la continuité des rochers.

L'artiste a placé sur l'une des éminences un paysan avec un cheval Le côté gauche de cette scène champêtre est fermé par deux grands arbres qui s'élèvent en s'inclinant vers la gauche,

d'entre la rocaille et des quartiers de pierres brutes; ces deux arbres peints avec vigueur sont encore très-poétiques. Le ciel est si léger, qu'ayant pris ce morceau pour un ouvrage de Loutherbourg, cette qualité qui manque à celui-ci, me fit suspecter mon erreur. Ce paysage est beau, bien ordonné, bien vrai, d'un bel effet.

5. *Deux petits tableaux, dont l'un représente un Maréchal, l'autre un Cabaret.*

Le Maréchal. Arcade ruinée à droite, fermée par en bas d'une cloison à claire-voie, et couverte d'arbustes par en haut. Du même côté, sur le devant, un soldat assis sur des portes-manteaux. Plus vers la gauche, le fond et de face, un cavalier sur un cheval brun, tenant par la bride un cheval blanc qu'on ferre. Le pied de ce cheval est passé dans la boucle d'une corde qui le tient levé : le Maréchal qui ferre. Autre Maréchal accroupi derrière celui-ci, à gauche; la forge couverte d'une hotte de bois tout-à-fait pittoresque. Au bas de la forge, un panier à charbon et des outils du métier. Toute cette partie du tableau est dans la demi-teinte; ou plutôt il n'y a guère que la croupe du cheval qu'on ferre, qui soit frappée de la lumière qui tombe du ciel.

Le Cabaret.

Autre petit Wouvermans, à préférer au précédent pour l'effet. A droite, le cabaret avec du bois, des buches, des paniers, des tonneaux à la porte; à quelque distance de la porte, le cabaretier un verre plein dans une main, sa bouteille de l'autre. Plus sur la gauche et le fond, un valet qui vient de poser à terre deux seaux d'eau pour les chevaux. Un de ces chevaux est sans cavalier, il a un porte-manteau sur la croupe, une lanterne pendue à l'arçon de sa selle; il boit. L'autre cheval est monté de son cavalier, qui a le verre à la main. Au-delà du cabaret, sur le fond, petites fabriques ruinées. A gauche en retour, les mêmes fabriques continuées; autour de ces masures, poules, canards et autres volailles.

J'ai dit que c'étaient deux petits Wouvermans; et cela est vrai, pour les sujets, la manière, la couleur et l'effet. J'en croyais le technique perdu; Casanove le retrouverait. Il y a des connaisseurs d'un goût difficile, qui prétendent que ce faire est faux, sans aucun modèle approché dans la nature. Je ne saurais le nier; car je ne me rappelle pas d'avoir jamais rien vu de ressemblant à cette magie; mais elle est si douce, si harmonieuse, si durable, si vigoureuse, que je regarde, admire, et me tais. Mais la nature étant une, comment concevez-vous, mon ami,

qu'il y ait tant de manières diverses de l'imiter, et qu'on les approuve toutes? Cela ne viendrait-il pas de ce que, dans l'impossibilité reconnue et peut-être heureuse, de la rendre avec une précision absolue, il y a une lisière de convention sur laquelle on permet à l'art de se promener; de ce que dans toute production poétique, il y a toujours un peu de mensonge dont la limite n'est et ne sera jamais déterminée? laissez à l'art la liberté d'un écart approuvé par les uns et proscrit par d'autres. Quand on a une fois avoué que le soleil du peintre n'est pas celui de l'univers et ne saurait l'être, ne s'est-on pas engagé dans un autre aveu dont il s'ensuit une infinité de conséquences? la première, de ne pas demander à l'art au-delà de ses ressources; la seconde de prononcer avec une extrême circonspection de toute scène où tout est d'accord.

Au reste, voulez-vous bien sentir la différence de l'opaque, du compacte, du monotone, du manque de tons, de passages et de nuances, avec l'effet des qualités contraires à ces défauts? Comparez la croupe du cheval blanc de Casanove, avec la croupe d'un cheval blanc d'une des batailles de Loutherbourg. Ces comparaisons multipliées vous rendraient bien difficile.

6. *Petit tableau représentant un Cavalier qui rajuste sa botte.*

A droite, un bout de rivière avec un lointain; deux cavaliers passent la rivière. Sur une terrasse assez élevée et assez large au bord de la rivière, un cavalier sur son cheval, tenant la bride de celui de son camarade, qu'on voit plus sur le fond et sur la gauche, descendu à terre et rajustant sa botte.

Autre petit morceau de la même école flamande; mais je suis bien fâché contre ce mot de pastiche qui marque du mépris, et qui peut décourager les artistes de l'imitation des meilleurs maîtres anciens. Quoi donc! s'il arrivait que l'on me présentât un morceau si bien fait de tout point dans la manière de Raphaël, de Rubens, du Titien, du Dominicain, que moi et tout autre s'y trompât, l'artiste n'aurait-il pas exécuté une belle chose? il me semble qu'un littérateur serait assez content de lui-même, s'il avait composé une page qu'on prît pour une citation d'Horace, de Virgile, d'Homère, de Cicéron ou de Démosthène; une vingtaine de vers qu'on fût tenté de restituer à Racine ou à Voltaire. N'avons-nous pas une infinité de pièces dans le style marotique; et ces pièces, pour être de vrais pastiches en poésie, en sont-elles moins estimables?

Casanove est vraiment un peintre de batailles; mais, encore une fois, quelle est la description d'un tableau de batailles qui

puisse servir à un autre que celui qui l'a fait, les yeux devant le tableau? Plus vous détaillerez, chaque petit détail ayant toujours quelque chose de vague et d'indéterminé, plus vous compliquerez le problème pour l'imagination. Il en est d'une bataille, d'un paysage, ainsi que du portrait d'une femme absente; plus vous donnerez de ses traits à l'artiste, plus vous le rendrez perplexe. Je dirai donc : à droite, des soldats renversés; sur le devant, au centre, un cavalier qui s'élance à toutes jambes; par derrière celui-ci, plus sur le fond, un autre cavalier dont le cheval est renversé; autour de cette masse, des morts et des mourans; et j'ajouterai, sur les ailes, petites mêlées séparées; très-beau, très-large; et puis, que votre tête fasse de cela ce qui lui conviendra; elle est d'autant plus à son aise, qu'elle sait moins du faire et de l'ordonnance. Un homme de lettres, qui n'est pas sans mérite, prétendait que les épithètes générales et communes, telles que grand, magnifique, beau, terrible, intéressant, hideux, captivant moins la pensée de chaque lecteur, à qui cela laisse, pour ainsi dire, carte blanche, étaient celles qu'il fallait toujours préférer. Je le laisse dire; mais tout bas je lui répondais, au dedans de moi-même : Oui, quand on est un pauvre diable comme toi, quand on ne se peint que des images triviales. Mais quand on a de la verve, des concepts rares, une manière d'apercevoir et de sentir originale et forte, le grand tourment est de trouver l'expression singulière, individuelle, unique, qui caractérise, qui distingue, qui attache et qui frappe. Tu aurais dit d'un de tes combattans, qu'il avait reçu à la tête ou au cou une énorme blessure. Mais le poëte dit: la flèche l'atteignit au-dessus de l'oreille, entra, traversa les os du palais, brisa les dents de la mâchoire inférieure, sortit par la bouche, et le sang qui coulait le long de son fer, tombait à terre en distillant par la pointe. Ces épithètes générales sont d'autant plus misérables dans le style français, que l'exagération nationale, les appliquant usuellement à de petites choses, les a presque toutes décriées.

BAUDOUIN.

Toujours petits tableaux, petites idées, compositions frivoles, propres au boudoir d'une petite maîtresse, à la petite maison d'un petit maître; faites pour de petits abbés, de petits robins, de gros financiers ou autres personnages sans mœurs et d'un petit goût.

1. LE COUCHER DE LA MARIÉE, à gouache.

Entrons dans cet appartement, et voyons cette scène. A droite, cheminée et glace. Sur la cheminée et devant la glace,

flambeaux à plusieurs branches et allumés. Devant le foyer, suivante accroupie qui couvre le feu. Derrière celle-ci, autre suivante accroupie qui, l'éteignoir à la main, se dispose à éteindre les bougies des bras attachés à la boiserie. Au côté de la cheminée, en s'avançant vers la gauche, troisième suivante debout, tenant sa maîtresse sous les bras, et la pressant d'entrer dans la couche nuptiale. Cette couche, à moitié ouverte, occupe le fond. La jeune mariée s'est laissé vaincre ; elle a déjà un genou sur la couche ; elle est en déshabillé de nuit. Elle pleure. Son époux, en robe de chambre, est à ses pieds, et la conjure. On ne le voit que par le dos. Il y a au chevet du lit une quatrième suivante qui a levé la couverture ; tout-à-fait à gauche, sur un guéridon, un autre flambeau à branches ; sur le devant, du même côté, une table de nuit avec des linges.

M. Baudouin, faites-moi le plaisir de me dire en quel lieu du monde cette scène s'est passée? Certes, ce n'est pas en France. Jamais on n'y a vu une jeune fille bien née, bien élevée, à moitié nue, un genou sur le lit, sollicitée par son époux en présence de ses femmes qui la tiraillent. Une innocente prolonge sans fin sa toilette de nuit ; elle tremble, elle s'arrache avec peine des bras de son père et de sa mère ; elle a les yeux baissés, elle n'ose les lever sur ses femmes. Elle verse une larme. Quand elle sort de sa toilette pour passer vers le lit nuptial, ses genoux se dérobent sous elle, ses femmes sont retirées ; elle est seule, lorsqu'elle est abandonnée aux désirs, à l'impatience de son jeune époux. Ce moment est faux. Il serait vrai, qu'il serait d'un mauvais choix. Quel intérêt cet époux, cette épouse, ces femmes de chambre, toute cette scène peut-elle avoir? Feu notre ami Greuze n'eût pas manqué de prendre l'instant précédent, celui où un père, une mère, envoient leur fille à son époux. Quelle tendresse ! quelle honnêteté ! quelle délicatesse ! quelle variété d'actions et d'expressions dans les frères, les sœurs, les parens, les amis, les amies ! quel pathétique n'y aurait-il pas mis ! Le pauvre homme, que celui qui n'imagine, dans cette circonstance, qu'un troupeau de femmes de chambre !

Le rôle de ces suivantes serait ici d'une indécence insupportable, sans les physionomies ignobles, basses et malhonnêtes que l'artiste leur a données. La petite mine chiffonnée de la mariée, l'action ardente et peu touchante du jeune époux vu par le dos, ces indignes créatures qui entourent la couche, tout me représente un mauvais lieu. Je ne vois qu'une courtisane qui s'est mal trouvée des caresses d'un petit libertin, et qui redoute le même péril, sur lequel quelques unes de ses malheureuses compagnes la rassurent. Il ne manque là qu'une vieille.

Rien ne prouve mieux, que l'exemple de Baudouin, combien les mœurs sont essentielles au bon goût. Ce peintre choisit mal ou son sujet ou son instant; il ne sait pas même être voluptueux. Croit-il que le moment où tout le monde s'est retiré, où la jeune épouse est seule avec son époux, n'eût pas fourni une scène plus intéressante que la sienne?

Artistes, si vous êtes jaloux de la durée de vos ouvrages, je vous conseille de vous en tenir aux sujets honnêtes. Tout ce qui prêche aux hommes la dépravation, est fait pour être détruit; et d'autant plus sûrement détruit, que l'ouvrage sera plus parfait. Il ne subsiste presque plus aucune de ces infâmes et belles estampes que le Jules Romain a composées d'après l'impur Arétin. La probité, la vertu, l'honnêteté, le scrupule, le petit esprit superstitieux, font tôt ou tard main-basse sur les productions déshonnêtes. En effet, quel est celui d'entre nous, qui, possesseur d'un chef-d'œuvre de peinture ou de sculpture, capable d'inspirer la débauche, ne commence pas à en dérober la vue à sa femme, à sa fille, à son fils? Quel est celui qui ne pense que ce chef-d'œuvre ne puisse passer à un autre possesseur moins attentif à le serrer? Quel est celui qui ne prononce, au fond de son cœur, que le talent pouvait être mieux employé, un pareil ouvrage n'être pas fait, et qu'il y aurait quelque mérite à le supprimer? Quelle compensation y a-t-il entre un tableau, une statue, si parfaite qu'on la suppose, et la corruption d'un cœur innocent? Et si ces pensées, qui ne sont pas tout-à-fait ridicules, s'élèvent, je ne dis pas dans un bigot, mais dans un homme de bien; et dans un homme de bien, je ne dis pas religieux, mais esprit-fort, mais athée, âgé, sur le point de descendre au tombeau, que deviennent le beau tableau, la belle statue, ce groupe du satyre qui jouit d'une chèvre, ce petit Priape qu'on a tiré des ruines d'Herculanum, ces deux morceaux les plus précieux que l'antiquité nous ait transmis, au jugement du baron de Gleïchen et de l'abbé Galiani, qui s'y connaissent? Voilà donc, en un instant, le fruit des veilles du talent le plus rare, brisé, mis en pièces? Et qui de nous osera blâmer la main honnête et barbare, qui aura commis cette espèce de sacrilége? Ce n'est pas moi, qui cependant n'ignore pas ce qu'on peut m'objecter, le peu d'influence que les productions des beaux-arts ont sur les mœurs générales; leur indépendance même de la volonté et de l'exemple d'un souverain; des ressorts momentanés, tels que l'ambition, le péril, l'esprit patriotique; je sais que celui qui supprime un mauvais livre, ou qui détruit une statue voluptueuse, ressemble à un idiot, qui craindrait de pisser dans un fleuve, de peur qu'un homme ne s'y noyât : mais laissons là

l'effet de ces productions sur les mœurs de la nation; restreignons-le aux mœurs particulières. Je ne puis me dissimuler qu'un mauvais livre, une estampe malhonnête que le hasard offrirait à ma fille, suffirait pour la faire rêver et la perdre. Ceux qui peuplent nos jardins publics des images de la prostitution, ne savent guère ce qu'ils font! Cependant tant d'inscriptions infâmes, dont la statue de la Vénus aux belles fesses est sans cesse barbouillée dans les bosquets de Versailles; tant d'actions dissolues avouées dans ces inscriptions, tant d'insultes faites par la débauche même à ses propres idoles; insultes qui marquent des imaginations perdues, un mélange inexplicable de corruption et de barbarie, instruisent assez de l'impression pernicieuse de ces sortes d'ouvrages. Croit-on que les bustes de ceux qui ont bien mérité de la patrie, les armes à la main, dans les tribunaux de la justice, aux conseils du souverain, dans la carrière des lettres ou des beaux-arts, ne donnassent pas une meilleure leçon? Pourquoi donc ne rencontrons-nous point les statues de Turenne et de Catinat? c'est que tout ce qui s'est fait de bien chez un peuple, se rapporte à un seul homme; c'est que cet homme, jaloux de toute gloire, ne souffre pas qu'un autre soit honoré. C'est qu'il n'y a que lui.

Encore, si le mauvais choix des tableaux de Baudouin était racheté par le dessin, l'expression des caractères, un faire merveilleux; mais non, toutes les parties de l'art y sont médiocres. Dans le morceau dont il s'agit ici, la mariée est d'un joli ensemble, la tête en est bien dessinée; mais le mari, vu par le dos, a l'air d'un sac, sous lequel on ne ressent rien; sa robe-de-chambre l'emmaillotte, la couleur en est terne. Point de nuit; scène de nuit, peinte de jour. La nuit, les ombres sont fortes, et par conséquent les clairs éclatans; et tout est gris. La suivante, qui lève la couverture, n'est pas mal ajustée.

PETIT DIALOGUE.

Mais, mon ami, à quoi pensez-vous? Il me semble que vous n'êtes pas trop à ce que vous lisez... « Il est vrai; comme votre » Baudouin ne m'intéresse aucunement, je revenais malgré moi » sur Casanove... » Eh bien! Casanove?... « Est donc un artiste » bien merveilleux?... » Bien merveilleux; qui vous dit cela? Il est aux bons peintres du siècle passé, comme nos bons littérateurs aux écrivains du même siècle. Il a du dessin, des idées, de la chaleur, de la couleur... « Son tableau du cavalier espa- » gnol, dont vous faites tant de cas, a-t-il le mérite d'un autre » cavalier du Salon précédent?... » Non... « N'est-il pas gris... » Il est vrai... « Même un peu sale... » Cela se peut... « Mollement

» dessiné... » Vous êtes difficile... « Et son cheval n'a-t-il pas l'air » d'un cheval de louage?... » Vous n'aimez pas Casanove... « Je » ne l'aime ni ne le hais. Je ne le connais pas, et suis tout-à-fait » disposé à lui rendre justice; et pour vous en convaincre, je » trouve, par exemple, dans sa bataille et son pendant, le ciel » de la plus grande beauté, les nuages légers et transparens. En » ce point, ainsi que par la variété et la finesse des tons, com- » parable au Bourguignon, même plus vigoureux, et bien le » maître de Loutherbourg, et celui-ci bien l'écolier. Il faut être » juste; dans cette petite composition, où vous avez loué un » certain cheval blanc, je conviens qu'il est d'une finesse de cou- » leur étonnante; mais convenez que la tête en est fort mau- » vaise. Dans une de ces batailles, je me rappelle encore des » soldats touchés avec force et délicatesse, quoique ce ne soit pas » le mérite ordinaire de ce peintre; là, ou ailleurs (car, comme » je compte sur vous, je parcours les choses un peu légèrement), » sur le devant, un soldat mort, un étendard, un tambour, » une terrasse peints avec beaucoup de vigueur. *Au gué*, qui fait » le pendant, le ciel est joli, et les figures très-finies; mais il s'en » manque un peu qu'au *Maréchal* elles aient cet esprit-là. *A la* » *botte rajustée*, la couleur est douce; mais n'est-elle pas un peu » grise? voyez... » Je vois que vous seriez bien plus méchant que moi, si vous le vouliez; mais reprenons le Baudouin.

2. *Le sentiment de l'Amour et de la Nature cédant pour un temps à la nécessité.*

A droite, sur le devant, l'extrémité du lit qu'on appelle lit de misère. Plus sur le fond, un quidam, le nez enveloppé d'un manteau, et recevant un nouveau-né emmaillotté. Un peu plus sur le fond, et vers la gauche, en coiffure noire, en mantelet, en mitaines, une sage-femme qui présente l'enfant au quidam, et prête à sortir. Au centre, sur le devant, une jeune fille assise sur une chaise, toute rajustée, dans la douleur, retenant d'une main son enfant, qu'on lui enlève, et serrant de l'autre la main du père. Placée un peu plus à gauche, sur un tabouret, et vue par le dos, une amie, penchée vers l'accouchée, et la déterminant au sacrifice; tout-à-fait à gauche, devant une petite table, un jeune talon rouge, vu par le dos, serrant la main qu'on lui a tendue, la tête penchée sur son autre main, ou renversée en arrière, je ne sais lequel des deux, et dans l'attitude du désespoir. Il est proche d'une porte vitrée qui éclaire la chambre de la sage-femme, où l'on voit des lits numérotés.

J'ai déjà dit, au Salon précédent, ce que je pensais de ce morceau; j'ai dit, que la scène, placée dans un grenier où la misère

aurait relégué un pauvre père, une pauvre mère nouvellement accouchée, et réduite à abandonner son enfant, serait infiniment plus favorable au technique. Ce ne sont pas des tuiles, des chevrons, des toiles d'araignées qui sont vils, c'est un mélange de luxe et de pauvreté. Un paysan en sabots, en guêtres, mouillé, crotté, vêtu de toile, un bâton à la main, la tête couverte d'un méchant feutre, est bien. Un laquais, avec sa livrée usée, ses bas gris, sa culotte de chamois, son chapeau bordé, son vêtement taché, est dégoûtant. Quant aux mœurs de celui de Baudouin et de celui que j'imagine, c'est la différence des bonnes et des mauvaises. Composition froide, point de vérité, exécution faible de tout point; mais les figures ont de la proportion et du mouvement... D'accord... l'accouchée est bien ajustée... trop bien; est-ce qu'il ne devrait pas y avoir dans sa coiffure, dans le désordre de ses cheveux et de son vêtement, des vestiges de la scène qui a précédé... Il y a de la douleur dans sa tête, et les bras en sont bien dessinés... Mais ses pieds ne sont-ils pas trop petits, et décolorés par la vigueur du coussin qui les supporte; et la tête de cet enfant est-elle soutenue comme elle devrait l'être? Est-ce ainsi qu'on porte et qu'on donne un nouveau-né? et ce lit de misère est-il touché? Pourquoi cette sage-femme hors de son état? Je lui aimerais bien mieux des restes de la fatigue de son métier. C'est tout cet apprêt, qui fait le petit; le mauvais, qui chasse la nature. C'est qu'il faut un goût plus original, un sentiment plus vif du vrai, pour tirer parti de ces sortes de sujets; et puis le tout est gris. M. Baudouin, vous me rappelez l'abbé Cossart, curé de Saint-Remi, à Dieppe. Un jour qu'il était monté à l'orgue de son église, il mit par hasard le pied sur une pédale : l'instrument résonna; et le curé Cossart s'écria : « Ah, ah! je joue de » l'orgue! cela n'est pas si difficile que je croyais. » M. Baudouin, vous avez mis le pied sur la pédale, et puis c'est tout.

3. *Huit petits morceaux en miniature, représentant la vie de la Vierge.*

Celui de la nativité n'est pas mal; il est bien composé, vigoureusement peint; mais c'est une imitation, pour ne pas dire une copie réduite du même sujet, peint par notre beau-père, pour madame de Pompadour; même Vierge coquette, mêmes anges libertins. Il y a là du beau-père; ce n'est pas du Baudouin pur... Maître Denis, de la douceur; il y a de l'effet, la couleur est jolie. La Vierge a de la candeur, de la finesse; elle est bien ajustée; l'enfant est lumineux et douillettement fait. Et ces bergers, est-ce qu'ils ne vénèrent pas bien? Regardez-bien les autres morceaux; et vous les trouverez spirituellement touchés... Je regarde,

et tout cela ne me paraît que de beaux écrans... Même la chaumière et la mère qui surprend sa fille sur une botte de paille..... J'en excepte celui-là. Il est à gouache; mais les tons en sont si lumineux, qu'on le croirait à l'huile. Je suis juste, comme vous voyez. Je ne demande pas mieux que d'avoir à louer, surtout Baudouin, bon garçon, que j'aime, et à qui je souhaite de la fortune et du succès.

Sa Chaumière est encore mieux peinte, et d'un meilleur effet que sa Crèche; peu s'en faut que ce ne soit une excellente chose, car c'en est une très-bonne.

4. *La Chaumière.*

A droite, grande porte de grange. Au-dessus, poutres, chevrons, espèce de fabrique, où voltigent des pigeons. Au bas, escalier, d'où l'on descend dans la chaumière; autour de cet escalier, sur le devant une chèvre et des ustensiles de ménage champêtre. Au centre de la toile et du tableau, une vieille, le dos courbé, le visage allumé de colère, les poings sur les côtés, gourmandant sa fille, étendue sur une botte de paille, qu'elle partage avec un jeune paysan. Pauvre lit! mais que je troquerais bien pour le mien, car la fille est jolie; elle n'y gagnerait pas. Son ajustement n'a pas le sens commun; son élégance jure avec le lieu et la condition des personnages. Les bottes de paille, ce rustique théâtre du plaisir, est au pied des murs de quelques étables, dont la couverture descend en pente. Du fond, vers le devant, tout-à-fait à gauche, espèce de retraite ou d'enfoncement, où l'on a placé des outils de laboureur.

Je reviens sur mon premier jugement. Tout ceci bien peint, mais très-bien peint, n'est qu'un amas de contradiction; point de vérité, point de vrai goût. Je suis révolté de la bassesse de cette vieille, de ces bottes de paille, de cette écurie, et de cette élégante et de cet élégant qui la caresse. C'est du Fontenelle, brouillé avec du Théocrite. C'est la composition d'une tête faible, étroite et déréglée. Baudouin transportera la fausse gentillesse de son beau-père, dont il est épris, les grâces de Boucher, dans une grange, dans une cave, dans une prison, dans un cachot; il fourrera partout la petite maison et le boudoir. Il n'entend rien à la convenance. Il ne sait pas qu'il faut que tout tienne. Il ignore ce que les autres savent sans l'avoir appris, et pratiquent de jugement naturel et d'instinct. Ce tact lui manque; j'en suis fâché.

ROLAND DE LA PORTE.

78. *Un Crucifix de bronze, sur un fond de velours bleu imitant le relief.*

Tableau de deux pieds de haut, sur un pied trois quarts de large.

Je l'ai vu ce Crucifix tant vanté. Il est très-bien; mais ces sortes de morceaux ne sont pas la magie noire. C'est ce qu'ignorent ceux qu'ils attirent par l'illusion qu'ils font au sens de la vue. Ils n'ont jamais connu ce qu'Oudri exécutait dans ce genre; ils n'ont jamais vu des barbouillages d'Allemagne qui ont le même prestige. On a placé le tableau de Roland à une assez grande distance; et les bas-reliefs d'Oudri, placés parmi les sculptures, étaient si vrais, qu'il n'y avait que le tact qui pût détromper l'œil. Ce que je désirerais, c'est qu'on introduisît un bas-relief d'une grande force dans une composition historique, et qu'on s'imposât ainsi la nécessité d'achever l'ouvrage avec la même vérité et le même effet.

Ce peintre-ci ne manque pas de couleur, il peut aller loin; il faut s'y connaître pour concevoir cette espérance. Il a exposé des fruits, des portraits; les fruits sont beaux, les portraits sont mauvais.

BELLANGÉ.

Un tableau de fleurs et de fruits.

Onze pieds et demi de haut, sur cinq pieds un tiers de large.

C'est un grand vase plein de fleurs, sur son piédestal; c'est un ramage de verdure qui rampe avec une profusion tout-à-fait pittoresque sur l'extérieur de ce vase et sur son piédestal; ce sont, autour de ce piédestal, des fleurs, des grenades, des raisins, des pêches, un grand bassin rempli de la même richesse; c'est, au centre et du côté droit, un grand rideau vert, partie replié, partie tombant.

Il m'a semblé qu'il y avait du goût, même de la poésie, dans cette composition, du luxe, de la couleur; qu'une urne, dont je n'ai pas parlé, et qui est parmi les fruits, et que le vase étaient bien peints; le vase de belle forme et de belle proportion; le ramage de verdure jeté avec élégance; et les fleurs et les fruits bien disposés pour l'effet. Maître Bachelier, voilà un homme qui vous grimpe sur les épaules. On monte vers ce vase par quelques degrés qui forment le devant du tableau.

Ces sortes de compositions, outre le technique général de l'art, ont une poétique qui leur est particulière : on peut rendre raison du profil élégant d'un vase, de la grâce d'une guirlande. L'art

de dessiner une étoffe n'est pas plus arbitraire que celui de dessiner la figure; j'en trouve seulement les règles plus cachées, plus secrètes. Pour les découvrir, il faudrait partir des phénomènes les plus grossiers; par exemple, des serpens, des oiseaux, des arbres, des maisons, des papillons. Il est certain qu'un serpent, qu'un arbre, qu'une maison serait ridicule sur le dos d'une femme. On passerait de là au sexe, à l'âge, à la couleur de la peau, à l'état, à des convenances plus fines, d'où l'on parviendrait à démontrer qu'un dessin de robe est de mauvais goût, et cela aussi sûrement que le dessin de quelque autre objet que ce fût. Car enfin, les mots de tact, d'instinct ne sont pas moins vides de sens dans ce cas qu'en tout autre, si l'on fait abstraction de la raison, de l'usage des sens, des convenances et de l'expérience. Quoi qu'il en soit, rien n'est plus rare qu'un bon dessinateur d'étoffes.

Il y a, du même artiste, sur un buffet de marbre, à droite, un vase de bronze, beau, élégant, et bien peint; autour de ce vase, de gros raisins noirs et blancs, et d'autres fruits. Le cep, auquel ces raisins sont encore attachés, descend du haut d'un vase de terre cuite, à large panse. Il y a, autour de ce second vase, des pêches et des fruits. Chardin, oui, Chardin ne dédaignerait pas ce morceau. Il est fortement colorié; les fruits sont vrais. Le vase blanchâtre, est admirable par la variété des tons gris, rouges, noirs, jaunes, et autres accidens de la cuisson. Sur la panse de ce vase, des enfans, qu'on a groupés, sont très-bien; ils ont bien souffert du feu. Le tout imite à ravir la poterie mal cuite, et son coup-d'œil rare et frêle.

Voilà des hommes qui n'étaient rien autrefois, et qu'on regarde aujourd'hui. Serait-ce que les bons ne sont plus? Deshays, Vanloo, Boucher, Chardin, La Tour, Bachelier, Greuze, n'y sont plus. Je ne nomme pas Pierre; car il y a si long-temps que cet artiste ne nuisait plus à personne.

Les autres tableaux de fleurs et de fruits de Bellangé étaient au Salon incognito.

Réponse à une lettre de M. Grimm.

Vous pensez donc que j'ai quelque tableau de Casanove. Je n'en ai aucun; et quand j'en aurais, de ceux même qui sont exposés au Salon, cela ne m'empêcherait pas d'en dire mon avis sans partialité. Que je suis son ami intime : je ne le connais point, et quand je le connaîtrais, je ne l'en jugerais pas moins sévèrement. Qu'il y a quelque raison pour l'avoir loué presque sans restriction : la raison, je vais vous la dire; c'est que je n'ai rien aperçu dans ses derniers ouvrages d'important à re-

prendre. Quoi ! me demandez-vous, son *Cavalier espagnol* n'est pas gris, même un peu sale, mollement dessiné, et son cheval une bête de somme? dans la *petite Bataille* et *son pendant*, la tête du cheval blanc n'est pas mauvaise? Les soldats qu'on voit à droite sur le fond ont la finesse de touche ordinaire à ce peintre? Au *Maréchal*, ses figures sont aussi spirituellement dessinées qu'au Berghem? A *la Botte rajustée*, la couleur n'est pas un peu grise? Malgré ces observations, qui peuvent être justes, je persiste à croire que les tableaux que ce peintre nous a montrés cette année sont d'une grande beauté, et méritent mon éloge. La couleur, la finesse de touche, l'effet, l'harmonie, le ragoût, tout s'y trouve. Ses deux paysages avec figures sont de vrais Berghem pour le choix des sites, l'effet et le faire; sa petite Bataille et son pendant tout-à-fait dans le style de Wouvermans, fins comme les ouvrages de cet artiste. J'en dis autant du Maréchal, du Cabaret, de la Botte rajustée; ce sont tous morceaux vraiment précieux. L'effet en est si piquant, la couleur si vraie, la touche si vigoureuse, si spirituelle, l'harmonie totale si séduisante, qu'ils peuvent aller de pair avec les Wouvermans, dont on voit avec plaisir que le goût n'est pas perdu. Il ne manque au moderne que le cadre enfumé, la poussière, quelques gerçures, et les autres signes de vétusté, pour être estimé, recherché et payé sa valeur : car nos prétendus connaisseurs fixent le prix sur l'ancienneté et la rareté. Martial les a peints dans ces curieux de son temps, qui flairaient la pureté du cuivre de Corinthe. *Consuluit nares an olerent æra Corinthum*. Horace, dans l'insensé Damasippe, de brocanteur ruiné devenu philosophe, dont la première folie était de rechercher les vieilles cuvettes. *Quo vafer ille pedes lavisset Sisyphus ære*. Il y avait telle statue qu'il poussait à l'odorat jusqu'à cent mille sesterces. *Callidus huic signo ponebat millia centum*. Cela, deux cents talens?.... deux cents.... Vous me surfaites....

> C'est vrai Corinthe au moins. Flairez-moi ces trépieds.
> Son odorat subtil discernait les cuvettes,
> Où le rusé Sisyphe avait lavé ses pieds.

C'était à Rome comme à Paris, et pour la friponnerie des brocanteurs, et pour la folie des hommes opulens.

Dans le Cavalier espagnol de Casanove, et le cheval et la figure, tout est beau. Le cavalier est bien ajusté, bien assis. On lui remarque partout une aisance, une souplesse qui est tout-à-fait vraie. Sa mine est bien torchée (passez-moi ce mot, il est de l'art), largement peinte, et d'un faire très-ragoûtant. Le cheval est un bon cheval de cavalerie, beau, bien dessiné, de

belle couleur ; et quoiqu'il n'y ait dans tout le morceau que deux figures, il est d'un effet grand et sévère. Je fais cas des huit tableaux de Casanove ; et j'avoue bonnement que je n'ai que du bien à en dire. Il est plus fin, plus piquant, plus vrai, moins cru, plus naturel, plus fait que Loutherbourg, à qui toutefois on ne saurait refuser un grand talent : et, à tout prendre, je vois qu'il vaut encore mieux pour nos artistes qu'ils soient tombés entre mes mains qu'entre les vôtres. Vous êtes plus difficile, et vous seriez plus méchant que moi.

LE PRINCE.

C'est une assez bonne méthode, pour décrire des tableaux, surtout champêtres, que d'entrer sur le lieu de la scène par le côté droit ou par le côté gauche, et s'avançant sur la bordure d'en bas, décrire les objets à mesure qu'ils se présentent. Je suis bien fâché de ne m'en être pas avisé plutôt.

Je vous dirai donc : marchez jusqu'à ce que vous trouviez à votre droite de grandes roches ; sous ces roches, une espèce de caverne, au-devant de laquelle on a laissé des légumes, une cage à poulets et d'autres instrumens de la campagne : de là, vous apercevrez à quelque distance un berger assis, qui jouera d'une mandoline à long manche. Ce berger est gros, lourd, court, vêtu d'une étoffe toute bariolée ; derrière lui, debout, une figure plus grosse encore, plus courte, embarrassée par le bas dans un si gros volume de vêtemens, que vous la croirez tortue des cuisses et des jambes, ajustera des fleurs dans les cheveux du musicien rustique. Poursuivez votre chemin ; et lorsque vous aurez perdu de vue ces enfans-là, vous vous trouverez parmi des moutons et des chèvres, et vous arriverez à un grand arbre, au pied duquel on a déposé un panier de fleurs. Donnez un coup d'œil à votre droite, et vous me direz ce que vous pensez du lointain et du paysage. Vous n'en êtes pas autrement récréé, ni moi non plus. Vous retournez la tête, et vous cherchez d'où vient le bruit qui vous frappe ; c'est celui d'une large nappe d'eau qui tombe du sommet d'un des rochers que vous avez d'abord aperçus. On ne sait ce que deviennent ces eaux qui auraient dû inonder tout le devant de la scène, et vous arrêter dès le premier pas. Mais n'importe : voilà le premier morceau de Le Prince.

Il est chiffré sur le livret, nº. 85.

C'est la fille qui couronne de fleurs son berger, pour prix de ses chansons.

Cette composition a onze pieds de haut sur sept pieds quatre pouces de large. Les objets y sont si peu finis, si peu terminés,

qu'on n'entend rien au fond. Si Le Prince n'y prend garde, s'il continue à se négliger sur le dessin, la couleur et les détails, comme il ne tentera jamais aucun de ces sujets qui attachent par l'action, les expressions et les caractères, il ne sera plus rien, mais rien du tout; et le mal est plus avancé qu'il ne croit. Ne valait-il pas mieux avoir fini un tableau, que d'en avoir croqué une douzaine. C'est dommage pourtant, car dans ces croquis coloriés tout est préparé pour l'effet. Le Prince n'est pas sans talent; et celui qui a su faire le Baptême Russe est un artiste à regretter. Pourquoi sa couleur si chaude dans son morceau de réception, est-elle si sale et sans effet? On répond que ce tableau est destiné pour une manufacture en tapisserie. Il fallait attendre, serrer les tableaux, et exposer les tapisseries. On n'en aurait pas dit autant de ceux que de Troy et les Vanloo ont peints pour les Gobelins, ni de la Résurrection du Lazare, ni du Repas du Pharisien, par Jouvenet, ni du Baptême de Jésus-Christ par Saint-Jean, de Restou. Le moyen qu'une copie, de quelque manière qu'elle se fasse, soit de grand effet, c'est qu'il y en ait dans l'original plus que moins. Ainsi, plate excuse que celle qu'on a cru devoir imprimer dans le livret.

86. *On ne saurait penser à tout.*

Il y paraît par ce tableau, très-bien ordonné, très-mal peint.

Autre grande composition de onze pieds de haut sur sept pieds quatre pouces de large.

Entrez, et vous verrez à droite, sur le fond, une espèce de chaumière très-pittoresque; elle est construite sur un terrain en pente; et du bas de son entrée, on descend sur le devant par un grand escalier de bois; au-dessous de cette habitation rustique, une vache qui paît, des moutons, des œufs, des légumes. Au côté de l'escalier, en allant vers la gauche, un gros pilier de pierre, puis un second, tous les deux servant de pieds-droits à une espèce de fermeture de bois qui occupe l'intervalle qui les sépare. Au-devant de cette seconde fabrique, un tréteau sur lequel est un grand vaisseau de bois. Près de ce vaisseau, une grande paysanne assise, un bras appuyé sur les bords du vaisseau, tenant de cette main un instrument de laiterie, l'autre bras pendant, et dans la main un pot plein de lait qui se répand, tandis que la paysanne s'amuse à considérer les caresses de deux pigeons, qu'un pâtre, debout, à côté d'elle, lui montre sur une troisième fabrique de gros bois arrondis, et formant une espèce de réservoir d'eau, une auge où un petit courant est dirigé par un canal qu'on voit par derrière. A gauche, du même côté, sur le fond, c'est une espèce singulière de colombier imitant une

grande cage en pain de sucre, avec des rebords et des ouvertures tout autour, et soutenue sur cinq ou six longues perches inclinées les unes vers les autres. Le reste est du paysage.

Tout est bien imaginé, bien ordonné, les figures placées, les objets bien distribués, les effets de lumière tout prêts à se produire ; mais point de peinture, point de magie; il faut que l'artiste soit faible ou paresseux, et qu'il lui soit pénible de finir. Cependant qu'est-ce qu'un paysage, sans le travail et les ressources extrêmes de l'art ? Otez à Téniers son faire, et qu'est-ce que Téniers ? Il y a tel genre de littérature et tel genre de peinture où la couleur fait le principal mérite. Pourquoi le conte de la Clochette est-il charmant? c'est que le charme du style y est. Otez ce charme, vous verrez.

.... O belles! évitez
Le fond des bois, et leur vaste silence.

Poëtes, voilà ce qu'il faut savoir dire ! Allez chez Gaignat; voyez la Foire de Téniers, peintre de paysages; et dites-vous à vous-mêmes : voilà ce qu'il faut savoir faire.

87. *La Bonne Aventure.*

Tableau de onze pieds de large, sur autant de haut.

L'artiste dit qu'il y a en Russie des hordes de prétendus sorciers qui vivent, comme ailleurs, de la crédulité des simples. Ils errent et prédisent. Ils campent dans les forêts, où l'on va acheter d'eux la connaissance de l'avenir, curiosité qui marque fortement le mécontentement du présent, aussi fortement que l'éloge du sommeil le mécontentement de la vie ; préjugé des Russes qui n'est ni moins naturel, ni moins absurde qu'une infinité d'autres presque universellement établis chez des nations qui se glorifient d'être policées, et où des charlatans d'une autre espèce sont plus charlatans, plus honorés, plus crus et mieux payés que les sorciers russes.

La scène est au fond d'une forêt, sous une espèce de tente formée d'un grand voile soutenu par des branches d'arbres; on voit un grand berceau, un lit ambulant monté sur des roues, et propre à être traîné par des chevaux. Plus sur le fond, derrière le lit roulant et les chevaux, quelques uns de nos sorciers. Hors de la tente, à droite, sur le devant et à terre, un collier de cheval, des moutons, une cage à poulets. Au centre de la toile, plus sur le fond, un russe et sa femme debout. A côté d'eux, une vieille accroupie qui leur dit la bonne aventure. Derrière la vieille et plus sur le devant un enfant nu, étendu sur ses langes et sa couverture ; puis des volailles, des ballots, du bagage. La

scène se termine à gauche, par des arbres, un lointain, de la forêt, du paysage.

Mêmes qualités et mêmes défauts qu'aux précédens; et puis, où est l'intérêt de toute cette composition? il faut que je vous dédommage de cela par une aventure domestique. Ma mère, jeune fille encore, allait à l'église ou en revenait, sa servante la conduisant par le bras. Deux Bohémiennes l'accostent, lui prennent la main, lui prédisent des enfans, et charmans, comme vous le pensez bien; un jeune mari qui l'aimera à la folie, et qui n'aimera qu'elle comme il arrive toujours; de la fortune; il y avait une certaine ligne qui le disait et ne mentait jamais; une vie longue et heureuse, comme l'indiquait une autre ligne aussi véridique que la première. Ma mère écoutait ces belles choses avec un plaisir infini, et les croyait peut-être, lorsque la pythonisse lui dit : Mademoiselle, approchez vos yeux; voyez-vous bien ce petit trait? là, celui qui coupe cet autre... Je le vois... Eh bien! ce trait annonce.... Quoi !.... Que si vous n'y prenez garde, un jour on vous volera.... Oh! pour cette prédiction elle fut accomplie. Ma bonne mère de retour à la maison, trouva qu'on lui avait coupé ses poches.

Montrez-moi une vieille rusée qui attache l'attention d'une jeune innocente enchantée, tandis qu'une autre vieille lui vide ou lui coupe ses poches; et si chacune de ces figures a son expression, vous aurez fait un tableau. Non pas, s'il vous plaît, il y faudra encore bien d'autres choses. Ici, les têtes sont mal touchées, et les vêtemens lourds; ici, ou dans un autre morceau dont le sujet est le même.

88. *Le Berceau, ou le Réveil des petits Enfans.*

Tableau ovale de deux pieds trois pouces de haut, sur un pied neuf pouces de large.

A droite, une chaumière assez pittoresque, faite de planches et de gros bois ronds serrés les uns contre les autres, avec une espèce de petit balcon vers le haut, en saillie et soutenu en dessous par deux chevrons et deux poutres debout. Sur ce balcon des domestiques occupés. Au pied de la chaumière, une mère assise, sa quenouille dressée contre son épaule gauche, et présentant de la main droite une pomme au plus petit de ses marmots, dont le maillot est suspendu par une corde à la branche d'un arbre élégant et léger. Derrière la mère, une esclave penchée offrant au marmot qui se réveille le chat de la maison. Le marmot sourit, laisse tomber la pomme que sa mère lui offre, et tend ses petits bras vers le chat qui lui est présenté. Sous ce hamac ou maillot, un autre enfant nu est étendu sur ses langes. Miracle!

il y a de la chair, des passages, des tons à cet enfant ; il est très-joliment peint ; mais, M. Le Prince, puisque vous en savez jusques-là, pourquoi ne le pas montrer plus souvent ? Tout-à-fait sur le devant, à plat ventre, la plante des pieds tournée vers la mère, la tête vers l'enfant nu, un garçonnet qui dort. De l'autre côté du même enfant, à l'opposite du petit dormeur, un autre garçonnet jouant de la flûte. Voilà une première éducation gaie. J'aime cette manière d'éveiller les enfans. Ce morceau est plus soigné que les autres. En dépit d'un œil blanc, rougeâtre et cuivreux, la touche en est moelleuse et spirituelle ; il y règne un transparent, un suave de couleur, qui dépite contre un artiste qui se néglige. Cependant il est inférieur à celui que l'artiste exposa il y a deux ans, et dont le sujet est précisément le même. Mais une chose dont je suis bien curieux, et que je saurai peut-être un jour, c'est si ce luxe de vêtement est commun dans les campagnes de Russie. Si cela n'est pas, l'artiste est faux. Si cela est, il n'y a donc point de pauvres. S'il n'y a point de pauvres, et que les conditions les plus basses de la vie y soient aisées et heureuses, que manque-t-il à ce gouvernement ? Rien. Et qu'importe qu'il n'y ait ni lettres ni artistes ? Qu'importe, qu'il soit ignorant et grossier ? Plus instruit, plus civil, qu'y gagnerait-il ? Ma foi je n'en sais rien.

Je m'ennuie de faire, et vous apparemment de lire des descriptions de tableaux. Par pitié pour vous et pour moi, écoutez un conte.

A l'endroit où la Seine sépare les Invalides des villages de Chaillot et de Passi, il y avait autrefois deux peuples. Ceux du côté du Gros-Caillou étaient des brigands. Ceux du côté de Chaillot, les uns étaient de bonnes gens qui cultivaient la terre, d'autres des paresseux qui vivaient aux dépens de leurs voisins ; mais de temps en temps les brigands de l'autre rive passaient la rivière à la nage et en bateaux, tombaient sur nos pauvres agriculteurs, enlevaient leurs femmes, leurs enfans, leurs bestiaux, les troublaient dans leurs travaux, et faisaient souvent la récolte pour eux. Il y avait long-temps qu'ils souffraient sous ce fléau, lorsqu'une troupe de ces oisifs du village de Passi, leurs voisins, s'adressèrent à nos agriculteurs, et leur dirent : Donnez-nous ce que les habitans du Gros-Caillou vous prennent ; et nous vous défendrons. L'accord fut fait, et tout alla bien. Voilà, mon ami, l'ennemi, le soldat et le citoyen. Il vint avec le temps une seconde horde d'oisifs de Passi, qui dirent aux agriculteurs de Chaillot : Vos travaux sont pénibles ; nous savons jouer de la flûte et danser ; donnez-nous quelque chose, et nous vous amuserons ; vos journées vous en paraîtront moins longues et moins dures.

On accepta leur offre, et voilà les gens de lettres qui, dans la suite, firent respecter leur emploi, parce que, sous prétexte d'amuser et de délasser le peuple, ils l'instruisirent, ils chantèrent les lois, ils encouragèrent au travail et à l'amour de la patrie, ils célébrèrent les vertus, ils inspirèrent aux pères de la tendresse pour leurs enfans, aux enfans du respect pour leur père; et nos agriculteurs furent chargés de deux impôts, qu'ils supportèrent volontiers, parce qu'ils leur restituaient autant qu'ils leur prenaient. Sans les brigands du Gros-Caillou, les habitans de Chaillot se seraient passés de soldats; si ces soldats leur avaient demandé plus qu'ils ne leur économisaient, ils n'en auraient point voulu; et à la rigueur, les flûteurs leur auraient été superflus, et on les aurait envoyé jouer de la flûte et danser ailleurs, s'ils avaient mis à trop haut prix leurs chansons. Elles sont pourtant bien belles et bien utiles. Ce sont ces chansonniers qui distinguent un peuple barbare et féroce d'un peuple civilisé et doux.

89. *L'Oiseau retrouvé.*

Tableau de deux pieds de haut, sur un pied deux pouces de large.

A droite, paysage, bout de roche, masse informe de pierres, dont la cîme est couverte de plantes et d'arbustes. Sur ce massif, c'est une cuvette soutenue par des enfans debout, et dont les eaux sont reçues dans un bassin. Au-devant du massif, jeune homme s'avançant bêtement vers une vieille qui le regarde et semble lui dire : C'est l'oiseau de ma fille. Au pied du bassin, vers la gauche, cette fille est étendue à terre, la tête et la partie supérieure du corps tournées vers le porteur d'oiseau; et le bras droit appuyé sur sa cage ouverte. On voit à ses pieds un mouton et un panier de fleurs. Tout cela est insignifiant. Ces enfans sont beaucoup trop grands pour une scène aussi puérile, si elle est réelle; si c'est une allégorie, elle est plate. La fille paraît avoir vingt ans passés, le jeune homme dix-huit à dix-neuf ans : scène froide et mauvaise, où la misère de l'idéal n'est point rachetée par le faire.

90. *Le Musicien champêtre.*

Tableau de deux pieds de haut, sur un pied deux pouces de large.

Je m'établis sur la bordure, et je vais de la droite à la gauche. Ce sont d'abord de grands rochers assez près de moi. Je les laisse. Sur la saillie d'un de ces rochers, j'aperçois un paysan assis, et un peu au-dessous de ce paysan, une paysanne assise aussi. Ils regardent l'un et l'autre vers le même côté; ils semblent écouter, et ils écoutent en effet un jeune musicien qui joue, à

quelque distance, d'une espèce de mandoline. Le paysan, la paysanne et le musicien ont quelques moutons autour d'eux. Je continue mon chemin; je quitte à regret le musicien, parce que j'aime la musique, et que celui-ci a un air d'enthousiasme qui attache. Il s'ouvre une percée, d'où mon œil s'égare dans le lointain. Si j'allais plus loin, j'entrerais dans un bocage; mais je suis arrêté par une large mare d'eaux qui me font sortir de la toile.

Cela est froid, sans couleur, sans effet. Tous ces tableaux de Le Prince n'offrent qu'un mélange désagréable d'ocre et de cuivre. On ne dira pas que l'éloge me coûte; car j'en vais faire un très-étendu du petit musicien. La tête en est charmante, d'un caractère particulier et d'une expression rare. C'est l'ingénuité des champs fondue avec la verve du talent. Cette belle tête est un peu portée en avant. Les cheveux blonds, frisés, ramenés sur son front, y forment une espèce de bourrelet ébouriffé, comme les anciens l'ont fait au soleil et à quelques unes de leurs statues. Pour moi, qui ne retiens d'une composition musicale, qu'un beau passage, qu'un trait de chant ou d'harmonie qui m'a fait frissonner; d'un ouvrage de littérature, qu'une belle idée, grande, noble, profonde, tendre, fine, délicate ou forte et sublime, selon le genre et le sujet; d'un orateur, qu'un beau mouvement; d'un historien, qu'un fait que je ne réciterais pas sans que mes yeux s'humectent et que ma voix s'entrecoupe; et qui oublie tout le reste, parce que je cherche moins des exemples à éviter que des modèles à suivre; parce que je jouis plus d'une belle ligne, que je ne suis dégoûté par deux mauvaises pages; que je ne lis que pour m'amuser ou m'instruire; que je rapporte tout à la perfection de mon cœur et de mon esprit; et que, soit que je parle, réfléchisse, lise, écrive ou agisse, mon but unique est de devenir meilleur. Je pardonne à Le Prince tout son barbouillage jaune, dont je n'ai plus d'idée, en faveur de la belle tête de ce musicien champêtre. Je jure qu'elle est fixée pour jamais dans mon imagination, à côté de l'Amitié de Falconet. Aussi cette tête est-elle celle qu'un habile sculpteur se serait félicité d'avoir donnée à un Hésiode, à un Orphée qui descendrait des monts de Thrace la lyre à la main, à un Apollon réfugié chez Admète; car je persiste toujours à croire qu'il faut à la sculpture quelque chose de plus un, de plus pur, de plus rare, de plus original qu'à la peinture. En effet, parmi tant de figures qui font si bien sur la toile, combien s'en rappelle-t-on qui puissent soutenir le marbre? Mais dites-moi, mon ami, où trouve-t-on ces caractères de têtes-là? Quel est le travail de l'imagination qui les produit? Où en est l'idée? Viennent-elles tout entières à la

fois, ou est-ce le résultat successif du tâtonnement et de plusieurs traits isolés? Comment l'artiste juge-t-il, comment jugeons-nous nous-mêmes de leur convenance avec la chose? Pourquoi nous étonnent-elles? Qu'est-ce qui fait dire à l'artiste : C'est cela? Entre tant de physionomies caractéristiques de la colère, de la fureur, de la tendresse, de l'innocence, de la frayeur, de la fermeté, de la grandeur, de la décence, des vices, des vertus, des passions, en un mot, de toutes les affections de l'âme, y en aurait-il quelques unes qui les désigneraient d'une manière plus évidente et plus forte? Dans ces dernières, y aurait-il certains traits fins, subtils et cachés, faciles à sentir quand on les a sous les yeux, infiniment difficiles à retenir quand on ne les voit plus, impossibles à rendre par le discours; ou serait-ce de ces physionomies rares, et des traits spécifiques et particuliers de ces physionomies, que seraient empruntées ces imitations qui nous confondent, et qui nous font appeler les poëtes, les peintres, les musiciens, les statuaires du nom d'inspirés? Qu'est-ce donc que l'inspiration? L'art de lever un pan du voile, et de montrer aux hommes un coin ignoré, ou plutôt oublié du monde qu'ils habitent. L'inspiré est lui-même incertain quelquefois si la chose qu'il annonce est une réalité ou une chimère, si elle exista jamais hors de lui. Il est alors sur la dernière limite de l'énergie de la nature de l'homme, et à l'extrémité des ressources de l'art. Mais comment se fait-il que les esprits les plus communs sentent ces élans du génie, et conçoivent subitement ce que j'ai tant de peine à rendre? L'homme le plus sujet aux accès de l'inspiration pourrait lui-même ne rien concevoir à ce que j'écris du travail de son esprit et de l'effort de son âme, s'il était de sang-froid, j'entends; car si son démon venait à le saisir subitement, peut-être trouverait-il les mêmes pensées que moi, peut-être les mêmes expressions; il dirait, pour ainsi dire, ce qu'il n'a jamais su; et c'est de ce moment seulement qu'il commencerait à m'entendre. Malgré l'impulsion qui me presse, je n'ose me suivre plus loin, de peur de m'enivrer et de tomber dans des choses tout-à-fait inintelligibles. Si vous avez quelque soin de la réputation de votre ami, et que vous ne vouliez pas qu'on le prenne pour un fou, je vous prie de ne pas confier cette page à tout le monde. C'est pourtant une de ces pages du moment, qui tiennent à un certain tour de tête qu'on n'a qu'une fois.

91. *Une Fille charge une vieille de remettre une lettre.*

92. *Un jeune Homme récompense le zèle de la vieille.*

Deux petits ovales faisant pendans.

Au premier, la jeune fille est assise à gauche sur des carreaux, et on la voit de face, selon l'usage de l'artiste, parfaitement bien agencée, quoique extraordinairement chamarrée de perles et d'autres parures; mise tout-à-fait de goût, mais froide de visage. J'en dis autant de la vieille. Quant à l'action, elle est tout-à-fait équivoque. Est-ce la vieille qui apporte une lettre, ou à qui l'on donne une lettre à porter? Il n'y a que vous, M. le Prince, qui le sachiez; car ces deux femmes tiennent la lettre, sans que je puisse deviner celle qui la lâchera. L'action, le mouvement, l'air empressé de la vielle pour partir, me l'aurait peut-être appris; mais cela n'y est pas. La jeune fille m'aurait tiré de perplexité en tenant sa lettre cachetée d'une main, et de l'autre faisant sa leçon à la vieille; mais cela n'y était pas. Vous avez pris le moment équivoque et le moment insipide. Et puis une tête de jeune fille est si belle à peindre; une tête de vieille prête tant à l'art; pourquoi ne s'en être pas occupé? Comme cela est faible et monotone! Si vous n'entendez que les étoffes et l'ajustement, quittez l'Académie, et faites-vous fille de boutique aux traits galans, ou maître tailleur à l'Opéra. A vous parler sans déguisement, tous vos grands tableaux de cette année sont à faire, et toutes vos petites compositions ne sont que de riches écrans, de précieux éventails. On n'a d'autre intérêt à les regarder, que celui qu'on prend à l'accoutrement bizarre d'un étranger qui passe dans la rue, ou qui se montre pour la première fois au Palais-Royal ou aux Tuileries. Quelque bien ajustées que soient vos figures, si elles l'étaient à la française, on les passerait avec dédain.

Au second, à droite et de face, le jeune homme assis, tenant sur ses genoux la lettre déployée, et donnant de l'autre main une pièce d'or à la vieille. Même richesse d'ajustement, même platitude de têtes qui voudraient être peintes, et qui ne le sont pas. Si un Tartare, un Cosaque, un Russe voyait cela, il dirait à l'artiste : Tu as pillé toutes nos garderobes; mais tu n'as pas connu une de nos passions. Autre moment mal choisi. Il me semble que celui où le jeune homme lit la lettre, où il s'attendrit, où le cœur lui bat, où il retient la vieille par le bras, où le trouble et la joie se confondent sur son visage, où la vieille, qui s'y connaît, l'observe malignement, valait beaucoup mieux à rendre. M. Le Prince, vous êtes sans idées, sans finesse

et sans âme. Vous pouvez, M. La Grénée et vous, vous prendre par la main. Est-ce ainsi qu'on trace les passions? Est-ce que ces gens du Nord ont le cœur et les sens glacés? J'avais entendu dire que non. Il faut que l'artiste soit encore plus malade cette année qu'il y a deux ans. Cela est d'une négligence, d'une mollesse de pinceau, d'une paresse de tête qui fait pitié.

93. *Une jeune Fille endormie, surprise par son père et sa mère.*

La jeune fille est couchée; sa gorge est découverte; elle a des couleurs. Sa tête repose sur deux oreillers couverts d'une peau de mouton. Il paraît que ses cuisses sont séparées. Elle a le bras gauche dans ce lit, et le bras droit sur la couverture, qui se plisse beaucoup à la séparation des deux cuisses, et la main posée où la couverture se plisse. Son vieux père et sa vieille mère sont debout au pied du lit, tout-à-fait dans l'ombre; le père plus sur le fond; il impose silence à la mère qui veut parler. A droite, sur le devant, c'est un panier d'œufs renversés et cassés. Sur cette inscription qu'on lit dans le livret, *une jeune fille endormie, surprise par son père et sa mère*, on cherche des traces d'un amant qui s'échappe ou qui s'est échappé; et l'on n'en trouve point. On regarde l'impression du père et de la mère, pour en tirer quelque indice; et ils n'en révèlent rien. On s'arrête donc sur la petite fille. Que fait-elle? qu'a-t-elle fait? on n'en sait rien. Elle dort. Se repose-t-elle d'une fatigue voluptueuse? cela se peut. Le père et la mère, appelés par quelques soupirs aussi involontaires qu'indiscrets, reconnaîtraient-ils aux couleurs vives de leur fille, au mouvement de sa gorge, au désordre de sa couche, à la mollesse d'un de ses bras, à la position de l'autre, qu'il ne faut pas différer à la marier? cela est vraisemblable. Ce panier d'œufs renversés et cassés est-il hiéroglyphique? Quoi qu'il en soit, la dormeuse est sans grâce et sans intérêt. La peau de mouton sur laquelle sa tête repose est parfaitement traitée; le désordre des oreillers et des couvertures, on ne saurait mieux. Mais comment se fait-il que cette fille et son lit soient si fortement éclairés, et que les ténèbres les plus épaisses obscurcissent tout le reste de la composition? Lorsque Rembrandt oppose des clairs du plus grand éclat, à des noirs tout-à-fait noirs, il n'y a pas à s'y tromper; on voit que c'est l'effet nécessaire d'un local particulier et de choix. Mais ici la lumière est diffuse. D'où vient cette lumière? Comment se répand-elle sur certains objets, et s'éteint-elle sur les autres? Pourquoi n'en aperçoit-on pas le moindre reflet? D'où naît cette division du jour et de la nuit, telle que dans la nature même, au cercle terminateur de l'ombre et de la lumière, elle n'existe pas

aussi tranchée? Il faut d'aussi bons yeux pour voir le fond, et découvrir le père et la mère, qui sont toutefois au pied du lit et sur le devant, que de pénétration pour deviner le sujet qui les amène! M. Le Prince, vous avez cherché un effet piquant; mais il faut d'abord être vrai dans son technique, et clair dans sa composition. Encore une fois, le père et la mère auraient-ils eu quelque suspicion de la conduite de leur fille? Seraient-ils venus à dessein de la surprendre avec un amant? Reconnaîtraient-ils, au désordre de la couche, qu'ils étaient arrivés trop tard? Le père espérerait-il s'y prendre mieux une autre fois; et serait-ce là le motif du geste qu'il fait à sa femme? Voilà ce qui me vient à l'esprit, parce que je ne suis plus malin. Mais d'autres ont d'autres idées. Tous ces plis; l'endroit où ils se pressent; eh bien! ces plis, cet endroit, cette main; après? est-ce qu'une fille de cet âge-là n'est pas maîtresse d'user dans son lit de toutes ses lumières secrètes, sans que ses parens doivent s'en inquiéter? Ce n'est donc pas cela. Qu'est-ce donc? Voyez, M. Le Prince, quand on est obscur, combien on fait imaginer et dire de sottises! J'ai dit que la tête de la fille était maussade; mais cela n'empêche pas qu'elle ne soit, ainsi que sa gorge, de très-bonne couleur. J'ai dit que le père et la mère étaient dans l'ombre, sans qu'on sût pourquoi; mais cela n'empêche pas qu'ils ne soient moelleusement touchés, et que ce morceau, à tout prendre, ne l'emporte sur les autres du même artiste. Il est certainement plus soigné, mieux peint et plus fini.

94. *Autre Bonne Aventure.*

Tableau de deux pieds deux pouces de haut, sur un pied dix pouces de large.

On voit la retraite d'un Russe, Tartare ou autre; à droite, le Tartare debout, a la main appuyée sur une massue hérissée de pointes. Quel est ici l'usage de cette massue? Ce personnage est silencieux, grave et tranquille. Il a une physionomie sauvage, fière et imposante; figure supérieurement ajustée; draperies bien roides et bien lourdes; grands et longs plis bien droits, comme les affectent toutes les étoffes d'or et d'argent. Sa femme, vue de profil, est assise, en allant vers la gauche. C'est une assez jolie mine; elle a de l'ingénuité et de la finesse, avec des traits qui ne sont pas les nôtres. Elle regarde fixement la diseuse de bonne aventure, en qui pareillement la coiffure, les draperies, les vêtemens sont à merveille. Celle-ci tient la main de la jeune femme. Elle lui parle; mais elle n'a point le caractère faux et rusé de son métier. C'est une vieille comme une autre. Sur le fond, entre ces deux femmes, deux esclaves froides et pauvres. Vers l'angle gauche, une cassolette sur son pied. Entre la femme et le mari, sur le

fond, un bouclier, un faisceau de flèches, un drapeau déployé, le tout faisant masse ou trophée. Il ne manque à cette composition que des têtes qui soient peintes. Les figures plates ressemblent à de belles et riches images collées sur toile. C'est une faiblesse de pinceau, un négligé, un manque d'effet qui désespèrent. C'est dommage, car tout est naturellement ordonné; les personnages, le Tartare surtout bien posé, les objets bien distribués; la femme Tartare, en fourrure rouge, a les pieds posés sur un coussin.

95. *Le Concert.*

Tableau de deux pieds deux pouces de haut, sur un pied dix pouces de large.

Composition charmante; certes, un des plus jolis tableaux du Salon, si les têtes étaient plus vigoureuses. Mais pourquoi la monotonie de ces têtes? pourquoi ces visages si plats, si plats, si faibles, si faibles, qu'à peine y remarque-t-on du relief? Est-ce que n'ayant plus la même nature sous les yeux, l'artiste n'a pu se servir de la nôtre pour suppléer les passages et les tons? C'est du reste une élégance, une richesse, une variété d'ajustemens qui étonne. On voit à gauche, assis à terre, un esclave qui frappe avec des baguettes une espèce de tympanon. Au-dessus de lui, plus sur le fond, un autre musicien qui pince les cordes d'une espèce de mandoline. Au centre du tableau, une portion de buffet, un personnage qui écoute. Cet homme assurément aime fort la musique. Debout, le coude gauche posé sur l'extrémité du même meuble, une femme; ah! quelle femme! qu'elle est molle! qu'elle est voluptueuse et molle! qu'elle est belle! qu'elle est naturelle et vraie de position! c'est une élégance, une grâce de la tête aux pieds, qui enchantent. On ne se lasse point de la voir. Plus vers la gauche, à côté d'elle, nonchalamment étendu sur un bout de sopha, son mari ou son amant. Les maris de ce pays-là ressemblent peut-être mieux qu'ici à des amans. Il a le corps et les jambes jetés vers l'extrémité gauche du tableau; il est appuyé sur un de ses coudes, et la tête avancée vers les concertans. On lui voit de l'attention et du plaisir. Les têtes sont ici mieux touchées, mais non de manière à se soutenir contre le reste. Ces têtes plates, monotones et faibles, au-dessus de ces étoffes riches et vigoureuses, vous blessent. Il faut que l'artiste éteigne ses étoffes, ou fortifie ses têtes. S'il prend le premier parti, la composition sera d'accord, et tout-à-fait mauvaise; s'il prend le second, il y aura harmonie, unité et beauté. M. La Grénée, venez, regardez les draperies de Doyen, de Vien et de Le Prince, et vous concevrez la différence d'une belle étoffe et d'une étoffe neuve. L'une récrée la vue; l'éclat dur et cru de

l'autre la fatigue. Un bel exemple, pour les élèves, du secret de désaccorder toute une composition, c'est ce rideau vert et dur que Le Prince a tendu au côté gauche de la sienne. Encore un mot, mon ami, sur cette femme charmante. Vous la rappelez-vous? Elle est svelte; elle est ajustée à ravir; la tête en est on ne peut plus gracieuse et bien coiffée; et sa gorge, entourée de perles, est d'un ragoût infini.

96. *Le Caback, ou espèce de Guinguette aux environs de Moscou.*

Je n'ai jamais pu le découvrir.

97. *Portrait d'une jeune Fille quittant les jouets de l'enfance pour se livrer à l'étude.*

Tableau médiocre; mais excellente leçon pour un enfant.

98. *Portrait d'une Femme qui brode au tambour.*

Dur, sec et mauvais. Ce chien est un morceau d'éponge fine trempée dans du blanc grisâtre. Il a couru après l'ancien faire de Chardin. Eh! oui, il l'attrapera.

99. *Portrait d'une Fille qui vient de recevoir une lettre et un bouquet.*

Je vous avais prédit, M. Le Prince, que vous n'aviez plus qu'un pas à faire pour tomber au pont Notre-Dame; et vous y voilà. Quand il faut peindre à pleines couleurs, colorier, arrondir, faire des chairs, Le Prince n'y est plus.

De tout ce qui précède, que s'ensuit-il? Que le principal mérite de Le Prince est de bien habiller. On ne peut lui refuser cet éloge; il n'y a pas un de ses tableaux où il n'y ait une ou deux figures bien habillées. Mais il colorie mal; ses tons sont bis, couleur de pain d'épice et de brique. Sa manière de peindre n'est ni faite ni décidée. Son dessin n'est pas correct. Ses caractères de tête ne sont pas intéressans. Il règne dans tous ses tableaux une monotonie déplaisante. On en a vu vingt, et l'on croit que c'est toujours le même. La partie de l'effet y est tout-à-fait négligée. On les regarde froidement; on les quitte comme on les regarde. Sa touche est lourde; sa manière de faire est pénible et heurtée. Dans ses paysages, les feuilles des arbres sont pesantes, matérielles, et faites sans ragoût, sans verve. Il n'y a pas, dans tout ce qu'il a exposé, une étincelle de feu, bien moins un trait de verve.

Qu'est-ce que ses trois grands tableaux, faits pour la tapisserie? Rien, ou médiocre, et d'une insupportable monotonie. L'ennui et le bâillement vous prenaient en approchant du grand

pan de muraille qu'ils couvraient. Je bâille encore d'y penser. Il y régnait un effet, un ton de couleur si identique, que les trois n'en faisaient qu'un.

Otez du tableau du Réveil des enfans ce petit enfant nu, qui est à terre; le reste est mauvais.

Même jugement de l'Oiseau retrouvé, du Musicien champêtre, de la Fille endormie, du portrait de la Dame endormie, qui brode, de celui de la Demoiselle qui vient de recevoir une lettre.

Le concert est le meilleur. Il y a une figure de femme charmante, bien habillée, bien ajustée, et d'un caractère de tête attrayant. Morceau très-agréable, s'il y avait plus d'effet; car il est bien composé, et le faire en est meilleur qu'aux autres.

Les figures de la Bonne Aventure sont bien habillées; mais la couleur n'y est pas.

Même mérite et même défaut à la Fille qui remet une lettre à la vieille, et son pendant.

Si cet artiste n'eût pas pris ses sujets dans des mœurs et des coutumes, dont la manière de se vêtir, les habillemens, ont une noblesse que les nôtres n'ont pas, et sont aussi pittoresques que les nôtres sont gothiques et plats, son mérite s'évanouirait. Substituez aux figures de Le Prince, des Français ajustés à la mode de leur pays; et vous verrez combien les mêmes tableaux, exécutés de la même manière, perdront de leur prix, n'étant plus soutenus par des détails, des accessoires aussi favorables à l'artiste et à l'art. A la jolie petite femme du Concert, substituez une de nos élégantes avec ses rubans, ses pompons, ses falbalas, sa coiffure; et vous verrez le bel effet que cela produira, combien ce tableau deviendra pauvre et de petite manière. Tout le charme, tout l'intérêt sera détruit; et l'on daignera à peine s'y arrêter.

En effet, quoi de plus mesquin, de plus barbare, de plus mauvais goût que notre accoutrement français; et les robes de nos femmes? Dites-moi; que peut-on faire de beau, en introduisant dans une composition des poupées fagotées comme cela? Cela serait d'un bel effet, surtout dans une composition tragique. Comment leur donner la moindre noblesse, la moindre grandeur? Au contraire, l'habillement des Orientaux, des Asiatiques, des Grecs, des Romains, développe le talent du peintre habile, et augmente celui du peintre médiocre.

A la place de cette figure de Tartare qui est à la droite dans le tableau de la Bonne Aventure, et qui est si richement, si noblement vêtue, imaginez un de nos Cent-Suisses; et vous sentirez tout le plat, tout le ridicule de ce dernier personnage.

Oh! que nous sommes petits et mesquins! Quelle différence

de ce bonnet triangulaire, noir, dont nous sommes affublés, au turban des Turcs, au bonnet des Chinois!

Mettez à César, Alexandre, Caton, notre chapeau et notre perruque; et vous vous tiendrez les côtés de rire; si vous donnez au contraire l'habit grec ou romain à Louis XV, vous ne rirez pas. Le ridicule ne vient donc pas du vice de costume. Il est le même de part et d'autre.

Il n'y a point de tableau de grand-maître qu'on ne dégradât, en habillant les personnages, en les coiffant à la française, quelque bien peint, quelque bien composé qu'il fût d'ailleurs. On dirait que de grands événemens, de grandes actions ne soient pas faits pour un peuple aussi bizarrement vêtu; et que des hommes dont l'habit est si guinguet ne puissent avoir de grands intérêts à démêler. Il ne fait bien qu'aux marionnettes. Une diète de ces marionnettes-là ferait à merveille la parade d'une assemblée consulaire. On n'imaginerait jamais un grain de cervelle dans toutes ces têtes-là. Pour moi, plus je les regarderais, plus je leur verrais de petites ficelles attachées au haut de leurs têtes.

Faites-y attention, et vous prononcerez qu'un caractère de tête fier, noble, pathétique et terrible, ne va point sous votre perruque ou votre chapeau. Vous ne pouvez être que de petits furibonds. Vous ne pouvez que jouer la gravité, la majesté.

Si nos peintres et nos sculpteurs étaient forcés désormais de puiser leurs sujets dans l'histoire de France moderne; je dis moderne, car les premiers Francs avaient conservé dans leur manière de se vêtir, quelque chose de la simplicité du vêtement antique; la peinture et la sculpture s'en iraient bientôt en décadence.

Imaginez, en un tas à vos pieds, toute la dépouille d'un Européen, ces bas, ces souliers, cette culotte, cette veste, cet habit, ce chapeau, ce col, ces jarretières, cette chemise; c'est une friperie. La dépouille d'une femme serait une boutique entière. L'habit de nature, c'est la peau; plus on s'éloigne de ce vêtement, plus on pêche contre le goût. Les Grecs si uniment vêtus ne pouvaient même souffrir leurs vêtemens dans les arts. Ce n'était pourtant qu'une ou deux pièces d'étoffes négligemment jetées sur le corps.

Je vous le répète, il ne faudrait qu'assujétir la peinture et la sculpture à notre costume, pour perdre ces deux arts si agréables, si intéressans, si utiles même à plusieurs égards, surtout si on ne les emploie pas à tenir constamment sous les yeux des peuples ou des actions déshonnêtes ou des atrocités de fanatisme, qui ne peuvent servir qu'à corrompre les mœurs ou à embéguiner les hommes, à les empoisonner des plus dangereux préjugés.

Je voudrais bien savoir ce que les artistes à venir, dans quelques milliers d'années, pourront faire de nous; surtout si des érudits sans esprit et sans goût, les réduisent à l'observation rigoureuse de notre costume.

Le tableau de la Paix, de M. Hallé, vient ici très-bien à l'appui de ce que je dis. Ce tableau fait rire. C'est en grand une assemblée de médecins et d'apothicaires, dignes du théâtre lorsqu'on y joue le Médecin malgré lui. Mais transportez la scène de Paris à Rome; de l'hôtel-de-ville au milieu du sénat. A ces foutus sacs rouges, noirs, emperruqués, en bas de soie bien tirés, bien roulés sur le genou, en rabats, en souliers à talons; substituez-moi de graves personnages à longues barbes, à têtes, bras et jambes nus, à poitrines découvertes, en longues, fluentes et larges robes consulaires. Donnez ensuite le même sujet au même peintre, tout médiocre qu'il est, et vous jugerez de l'intérêt et du parti qu'il en tirera, à condition pourtant qu'il ferait descendre autrement sa Paix. Cette Paix aurait tout aussi-bien fait de rester où elle était, que de s'en venir d'un air aussi maussade, aussi dépourvu de grâce qu'elle l'est dans ce plat tableau, soit dit en passant et par apostille.

J'avais déjà effleuré quelque part cette question de nos vêtemens; mais il me restait sur le cœur quelque chose dont il fallait absolument que je me soulageasse. Voilà qui est fait; et vous pouvez compter que je n'y reviendrai plus que par occasion. La belle figure que ferait le buste de M. Trudaine, de Saint-Florentin ou de Clermont, à côté de celui de Massinissa!

GUERIN.

100. *Plusieurs petits tableaux peints à l'huile, en miniature, dont plusieurs d'après l'école d'Italie.*

Peu de choses, jolies images, bien précieuses, jolis dessus de tabatières; trop bien pour l'hôtel de Jaback, pas assez bien pour l'Académie. Cependant, comme cela a été fait d'après beau, le premier coup d'œil vous en plait. L'effet de l'ensemble, l'intérêt de l'action, la position, le caractère, l'expression des figures, la distribution, les groupes, l'entente des lumières, quelque chose même du dessin et de la couleur sont restés. Mais arrêtez, entrez dans les détails; il n'y a plus ni finesse, ni pureté, ni correction; vous prenez Guerin par l'oreille, vous le mettez à genoux, et vous lui faites faire amende honorable à de grands maîtres si maltraités.

Pour le bureau de loterie, et d'autres morceaux de même grandeur, et de l'invention de l'artiste, ils ne seront pas décrits;

non, de pardieu, ils ne le seront pas; et vous entendez de reste ce que cela veut dire.

Bonsoir, mon ami; à la prochaine fois Robert. Celui-ci me donnera de l'ouvrage; mais quand une fois j'en serai quitte, les autres ne me tiendront guère. *Vale iterùm*, *et patiens esto.*

ROBERT.

C'est une belle chose, mon ami, que les voyages; mais il faut avoir perdu son père, sa mère, ses enfans, ses amis, ou n'en avoir jamais eu, pour errer, par état, sur la surface du globe. Que diriez-vous du propriétaire d'un palais immense, qui emploierait toute sa vie à monter et à descendre des caves aux greniers, des greniers aux caves, au lieu de s'asseoir tranquillement au centre de sa famille? C'est l'image du voyageur. Cet homme est sans morale, ou il est tourmenté par une espèce d'inquiétude naturelle qui le promène malgré lui. Avec un fond d'inertie plus ou moins considérable, nature qui veille à notre conservation, nous a donné une portion d'énergie qui nous sollicite sans cesse au mouvement et à l'action. Il est rare que ces deux forces se tempèrent si également, qu'on ne prenne pas trop de repos et qu'on ne se donne pas trop de fatigue. L'homme périt engourdi de mollesse ou exténué de lassitude. Au milieu des forêts l'animal s'éveille, poursuit sa proie, l'atteint, la dévore et s'endort. Dans les villes où une partie des hommes sont sacrifiés à pourvoir aux besoins des autres, l'énergie qui reste à ceux-ci se jette sur différens objets. Je cours après une idée, parce qu'un misérable court après un lièvre pour moi. Si dans un individu il y a disette d'inertie et surabondance d'énergie, l'être est saisi de violence comme par le milieu du corps, et jeté par une force innée sous la ligne ou sous l'un des pôles : c'est Anquetil, qui s'en va jusqu'au fond de l'Indoustan, étudier la langue sacrée du Brame. Voilà le cerf qu'il eût poursuivi jusqu'à extinction de chaleur, s'il fût resté dans l'état de nature. Nous ignorons la cause secrète de nos efforts les plus héroïques. Celui-ci vous dira qu'il est consumé du désir de connaître; qu'il s'éloigne de sa patrie par zèle pour elle; et que, s'il s'est arraché des bras d'un père et d'une mère, et s'en va parcourir, à travers mille périls, des contrées lointaines, c'est pour en revenir chargé de leurs utiles dépouilles. N'en croyez rien. Surabondance d'énergie qui le tourmente. Le sauvage Moncacht-Apé répondra au chef d'une nation étrangère qui lui demande : Qui es-tu? d'où viens-tu? que cherches-tu avec tes cheveux courts? Je viens de la nation des Loutres. Je cherche de la raison; et je te visite afin que tu m'en donnes. Mes cheveux sont courts, pour

n'en être pas embarrassé; mais mon cœur est bon. Je ne te demande pas des vivres, j'en ai pour aller plus loin ; et quand j'en manquerais, mon arc et mes flèches m'en fourniraient plus qu'il ne m'en faut. Pendant le froid, je fais comme l'ours qui se met à couvert ; et l'été j'imite l'aigle qui se promène pour satisfaire sa curiosité. Est-ce qu'un homme qui est seul et qui marche le jour, doit te faire peur? Mon cher Apé, tout ce que tu dis là est fort beau ; mais crois que tu vas, parce que tu ne peux pas rester. Tu surabondes en énergie ; et tu décores cette force secrète qui te meut, tandis que tes camarades dorment étendus sur la terre, du nom le plus noble que tu peux imaginer. Eh ! oui, grand Choiseul, vous veillez pour le bonheur de la patrie ! Bercez-vous bien de cette idée-là. Vous veillez, parce que vous ne sauriez dormir. Quelquefois cette cruelle énergie bout au fond du cœur de l'homme, et l'homme s'ennuie jusqu'à ce qu'il ait aperçu l'objet de sa passion ou de son goût. Quelquefois il erre soucieux, inquiet, promenant ses regards autour de lui, saisissant tout, renonçant à tout, prenant, quittant toutes sortes d'instrumens et de vêtemens, jusqu'à ce qu'il ait rencontré celui qu'il cherche, et que l'énergie naturelle et secrète ne lui désigne pas, car elle est aveugle. Il y en a, et malheureusement c'est le grand nombre, qu'elle élance sur tout, et qui n'ont, d'ailleurs, aucune aptitude à rien. Ces derniers sont condamnés à se mouvoir sans cesse sans avancer d'un pas. Il arrive aussi qu'un malheur, la perte d'un ami, la mort d'une maîtresse, coupe le fil qui tenait le ressort tendu. Alors l'être part, et va tant que ses pieds le peuvent porter. Tout coin de la terre lui est égal. S'il reste, il périt à la place. Quand l'énergie de nature se replie sur elle-même, l'être malheureux, mélancolique, pleure, gémit, sanglote, pousse des cris par intervalle, se dévore et se consume. Si, distraite par des motifs également puissans, elle tire l'homme en deux sens contraires, l'homme suit une ligne moyenne, sur laquelle il s'arme d'un pistolet ou d'un poignard ; une direction intermédiaire, qui le conduit la tête la première au fond d'une rivière ou d'un précipice. Ainsi finit la lutte d'un cœur indomptable et d'un esprit inflexible. O bienheureux mortels, inertes, imbéciles, engourdis ; vous buvez, vous mangez, vous dormez, vous vieillissez, et vous mourez sans avoir joui, sans avoir souffert, sans qu'aucune secousse ait fait osciller le poids qui vous pressait sur le sol où vous êtes nés. On ne sait où est la sépulture de l'être énergique. La vôtre est toujours sous vos pieds.

Mais à quoi bon, me direz-vous, cet écart sur les voyageurs et les voyages? Quel rapport de ces idées, vraies ou fausses, avec les ruines de Robert? Comme ces ruines sont en grand

nombre, mon dessein était de les enchâsser dans un cadre qui palliât la monotonie des descriptions, de les supposer existantes en quelque contrée, en Italie, par exemple, et d'en faire un supplément à M. l'abbé Richard. Pour cet effet, il fallait lire son voyage d'Italie. Je l'ai lu sans pouvoir y glaner une misérable ligne qui me servît. De dépit, j'ai dit : Oh ! la belle chose que les voyages ! et dans l'indignation que je ressens encore du petit esprit superstitieux de cet auteur, vous me permettrez, s'il vous plaît, d'ajouter : Dom Richard, est-ce que tu t'imagines que ce tas d'impertinences qui forment ta mythologie obtiendra des hommes une croyance éternelle ? Si ton livre passe, ce n'était pas la peine de l'écrire ; s'il dure, ne vois-tu pas que tu te traduis à la postérité comme un sot ; et lorsque le temps aura brisé les statues, détruit les peintures, amoncelé les édifices dont tu m'entretiens, quelle confiance l'avenir accordera-t-il aux récits d'une tête rétrécie et embéguinée des notions les plus ridicules ?

Tout ce que j'ai recueilli de l'abbé Richard, c'est que, le pied hors du temple, l'homme religieux disparaît, et que l'homme se retrouve plus vicieux dans la rue.

C'est qu'il y a, dans une certaine contrée, des marchands de bonnes actions qui cèdent à des coquins ce qu'ils en ont de trop pour quelques pièces d'argent qu'ils en reçoivent; espèce de commerce fort extraordinaire.

C'est qu'en Savoie, où toute imposition est assise sur les fonds, la population est telle, que tout le pays ne semble qu'une grande ville.

C'est qu'ici (1) un sénateur fait adopter par autorité du sénat, un fils naturel, qui succède au nom, aux armes, à la fortune, à tous les priviléges de la légitimité, et peut devenir doge.

C'est qu'ailleurs (2) on peut aller se choisir un héritier à l'hôpital même des enfans trouvés ; c'est que les noms des grandes familles s'y perpétuent par le sort qui assigne à un enfant du Conservatoire toutes les prérogatives d'un sénateur décédé sans héritier immédiat.

Et Robert ? *Piano*, *di grazia* ; Robert viendra tout à l'heure.

C'est qu'au milieu des plus sublimes modèles en tout genre, la peinture et la sculpture tombent en Italie. On y fait de belles copies, aucun bon ouvrage.

C'est que Le Quesnoi répondit à un amateur éclairé qui le regardait travailler, et qui craignait qu'il ne gâtât son ouvrage pour le vouloir plus parfait : Vous avez raison, vous qui ne

(1) A Gênes. (2) A Bologne.

voyez que la copie ; mais j'ai aussi raison, moi qui poursuis l'original qui est dans ma tête. Ce qui est tout voisin de ce qu'on raconte de Phidias, qui, projetant un Jupiter, ne contemplait aucun objet naturel qui l'aurait placé au-dessous de son sujet : il avait dans l'imagination quelque chose d'ultérieur à nature. Deux faits qui viennent à l'appui de ce que je vous écrivais dans le préambule de ce Salon : et passons à présent à Robert, si vous le voulez.

Robert est un jeune artiste qui se montre pour la première fois. Il revient d'Italie, d'où il a rapporté de la facilité et de la couleur. Il a exposé un grand nombre de morceaux, entre lesquels il y en a d'excellens, quelques uns médiocres, presque pas un mauvais. Je les distribuerai en trois classes, les tableaux, les esquisses et les dessins.

TABLEAUX.

103. *Un grand Paysage dans le goût des campagnes d'Italie.*

Huit pieds neuf pouces de large, sur sept pieds sept pouces de haut.

Je voudrais revoir ce morceau hors du Salon. Je soupçonne les compositions des artistes de souffrir autant du côté du mérite, par le voisinage et l'opposition des unes aux autres, que du côté de leurs dimensions, par l'étendue du lieu où elles sont exposées. Un tableau tel que celui-ci, d'une grandeur considérable, n'y paraît qu'une toile ordinaire. J'avais jeté hors du Salon des ouvrages que j'ai trouvés seuls, isolés, et pour lesquels il m'a semblé que j'avais eu trop de dédain. La tête de Pompée présentée à César était quelque chose sur le chevalet de l'artiste ; rien sur la muraille du Louvre. Nos yeux fatigués, éblouis par tant de faires différens, sont-ils mauvais juges ? Quelque composition vigoureusement coloriée et d'un grand effet, nous servirait-elle de règle ? Y rapporterions-nous toutes les autres, qui deviendraient pauvres et mesquines par la comparaison avec ce modèle ? Ce qu'il y a de certain, c'est que, si je vous disais que ce marmouset de César de La Grenée était plus grand que nature, vous n'en croiriez rien. Mais pourquoi l'étendue du lieu ne produit-elle pas le même effet sur tous les tableaux indistinctement ? Pourquoi, tandis qu'il y en a de grands que je trouve petits, y en a-t-il de petits que je trouve grands ? Pourquoi, dans telle esquisse qui n'est guère plus grande que ma main, les figures prennent-elles six, sept, huit, neuf pieds de hauteur, et dans telle ou telle composition, même estimée, des figures qui ont réellement cette proportion, la perdent-elles et se réduisent-elles de moitié ? Il faut chercher l'explication de ce

phénomène, ou dans les figures mêmes, ou dans le rapport de ces figures avec les êtres environnans. Dans tout tableau, l'orteil du Satyre endormi se mesure. Il y a le pâtre, il y a la paille, sous cette forme ou sous une autre. Allez voir l'Offrande à l'Amour de Greuze; et vous me direz ce que sa figure principale devient, à côté des autres énormes qui l'environnent.

Dans ce grand ou petit tableau de Robert, on voit à droite un bout d'ancienne architecture ruinée. A la face de cette ruine, qui regarde le côté gauche, dans une grande niche, l'artiste a placé une statue. Du piédestal de cette statue coule une fontaine, dont un bassin reçoit les eaux. Autour de ce bassin il y a quelques figures d'hommes et d'animaux. Un pont jeté du côté droit au côté gauche de la scène, et coupant en deux toute la composition, laisse en devant un assez grand espace, et dans la profondeur du tableau, au loin, un beaucoup plus grand encore. On voit couler les eaux d'une rivière sous ce pont; elles s'étendent en venant à vous. La rive de ces eaux, ces eaux et le pont forment trois plans bien distincts, et un espace déjà fort vaste. Sur ces eaux, à gauche, au-devant du pont, on aperçoit un bateau. Le fond est une campagne où l'œil va se promener et se perdre. Le côté gauche, au-delà du bateau, est terminé par quelques arbres.

La fabrique de la droite, la statue, le bassin, la rive, en un mot toute cette moitié de la composition est bien de couleur et d'effet. Le reste, pauvre, terne, gris, effacé, l'ouvrage d'un écolier qui a mal fini ce que le maître avait bien commencé. Mais pour sentir combien le tout est faible, on n'a qu'à jeter l'œil sur un Vernet, ou plutôt cela n'est pas nécessaire. Ce n'est pas une de ces productions équivoques qu'on ne puisse juger que par un modèle de comparaison.

Le redoutable voisin que ce Vernet! Il fait souffrir tout ce qu'il approche, et rien ne le blesse. C'est celui-là, M. Robert, qui sait, avec un art infini, entremêler le mouvement et le repos, le jour et les ténèbres, le silence et le bruit! Une seule de ces qualités, fortement prononcée, dans une composition, nous arrête et nous touche. Quel ne doit donc pas être l'effet de leur réunion et de leur contraste? Et puis, sa main docile à la variété, à la rapidité de son imagination, vous dérobe toujours la fatigue. Tout est vigoureux comme dans la nature, et rien ne se nuit comme dans la nature. Jamais il ne paraît qu'on ait sacrifié un objet, pour en faire valoir un autre. Il règne partout une âme, un esprit, un souffle dont on pourrait dire, comme Virgile ou Lucrèce, de l'œuvre entière de la création:

Deum namque ire per omnes
Terrasque, tractusque maris, cœlumque profundum.
Hinc pecudes, armenta, viros, genus omne ferarum,
Quemque sibi tenues nascentem arcessere vitas.
Scilicet hùc reddi, deinde hac resoluta referri
Omnia; nec morti esse locum.

C'est la présence d'un Dieu qui se fait sentir sur la surface de la terre, au fond des mers, dans la vaste étendue des cieux; c'est de là que les hommes, les animaux, les troupeaux, les bêtes féroces reçoivent l'élément subtil de la vie. Tout s'y résout, tout en émane, et la mort n'a lieu nulle part.

Tout ce que vous rencontrerez dans les poetes du développement du chaos et de la naissance du monde, lui conviendra. Dites de lui :

Spiritus intùs alit, totamque infusa per artus
Mens agitat molem, et magno se corpore miscet.

C'est un esprit qui vit au dedans, qui se répand dans toute la masse, qui la meut, et s'unit au grand tout.

Et l'on n'en rabattra pas un mot.

DEUX TABLEAUX.

Un Pont sous lequel on découvre les campagnes de Sabine, à quarante lieues de Rome.

Les Ruines du fameux Portique du Temple de Balbec, à Héliopolis.

Imaginez, sur deux grandes arches ceintrées, un pont de bois, d'une hauteur et d'une longueur prodigieuses. Il touche d'un bout à l'autre de la composition, et occupe la partie la plus élevée de la scène. Brisez la rampe de ce pont dans son milieu, et ne vous effrayez pas, si vous le pouvez, pour les voitures qui passent dans cet endroit. Descendez de là. Regardez sous les arches, et voyez dans le lointain, à une grande distance de ce premier pont, un second pont de pierre, qui coupe la profondeur de l'espace en deux, laissant entre l'une et l'autre fabrique une énorme distance. Portez vos yeux au-dessus de ce second pont; et dites-moi, si vous le savez, quelle est l'étendue que vous découvrez. Je ne vous parlerai point de l'effet de ce tableau. Je vous demanderai seulement sur quelle toile vous le croyez peint? Il est sur une très-petite toile, sur une toile d'un pied dix pouces de large, sur un pied cinq pouces de haut.

Au pendant, c'est à droite une colonnade ruinée; un peu plus vers la gauche, et sur le devant, un obélisque entier; puis la porte d'un temple. Au-delà de cette porte, une partie symé-

trique à la première. Au-devant de la ruine entière, un grand escalier qui règne sur toute sa longueur, et d'où l'on descend de la porte du temple au bas de la composition. Faible, faible ; de peu d'effet. Le précédent est l'ouvrage de l'imagination. Celui-ci est une copie de l'art. Ici on n'est arrêté que par l'idée de la puissance éclipsée des peuples qui ont élevé de pareils édifices. Ce n'est pas de la magie du pinceau, c'est des ravages du temps que l'on s'entretient.

Ruines d'un Arc de Triomphe, et autres monumens.

Tableau de quatre pieds deux pouces de haut, sur quatre pieds trois pouces de large.

L'effet de ces compositions, bonnes ou mauvaises, c'est de vous laisser dans une douce mélancolie. Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais ; et nous revenons sur nous-mêmes. Nous anticipons sur les ravages du temps ; et notre imagination disperse sur la terre les édifices même que nous habitons. A l'instant, la solitude et le silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus ; et voilà la première ligne de la poétique des ruines.

A droite, c'est une grande fabrique étroite, dans le massif de laquelle on a pratiqué une niche, occupée de sa statue. Il reste de chaque côté de la niche une colonne sans chapiteau. Plus, sur la gauche, et vers le devant, un soldat est étendu à plat-ventre sur des quartiers de pierre, la plante des pieds tournée vers la fabrique de la droite, la tête vers la gauche, d'où s'avance à lui un autre soldat, avec une femme qui porte entre ses bras un petit enfant. On voit au-delà, sur le fond, des eaux ; au-delà des eaux, vers la gauche, entre des arbres et du paysage, le sommet d'un dôme ruiné ; plus loin, du même côté, une arcade tombant de vétusté ; près de cette arcade, une colonne sur son piédestal ; autour de cette colonne, des masses de pierres informes ; sous l'arcade, un escalier qui conduit vers la rive du lac ; au-delà, un lointain, une campagne ; au pied de l'arcade, une figure ; plus, sur le devant, au bord des eaux, une autre figure. Je ne caractérise point ces figures, si peu soignées qu'on ne sait ce que c'est, hommes ou femmes, moins encore ce qu'elles font. Ce n'est pourtant pas à cette condition qu'on anime des ruines. M. Robert, soignez vos figures. Faites-en moins, et faites-les mieux. Surtout, étudiez l'esprit de ce genre de figures, car elles en ont un qui leur est propre. Une figure de ruine n'est pas la figure d'un autre site.

Grande Galerie éclairée du fond.

Tableau de quatre pieds trois pouces de large, sur trois pieds un pouce de haut.

Oh! les belles, les sublimes ruines! Quelle fermeté, et en même temps quelle légèreté, sûreté, facilité de pinceau! Quel effet! quelle grandeur! quelle noblesse! Qu'on me dise à qui ces ruines appartiennent, afin que je les vole; le seul moyen d'acquérir, quand on est indigent. Hélas! elles font peut-être si peu de bonheur au riche stupide qui les possède; et elles me rendraient si heureux! Propriétaire indolent! époux aveugle! quel tort te fais-je, lorsque je m'approprie des charmes que tu ignores ou que tu négliges! Avec quel étonnement, quelle surprise je regarde cette voûte brisée, les masses surimposées à cette voûte! Les peuples qui ont élevé ce monument, où sont-ils? que sont-ils devenus? Dans quelle énorme profondeur obscure et muette mon œil va-t-il s'égarer? A quelle prodigieuse distance est renvoyée la portion du ciel que j'aperçois à cette ouverture! l'étonnante dégradation de lumière! comme elle s'affaiblit en descendant du haut de cette voûte, sur la longueur de ces colonnes! comme ces ténèbres sont pressées par le jour de l'entrée et le jour du fond! on ne se lasse point de regarder. Le temps s'arrête pour celui qui admire. Que j'ai peu vécu! que ma jeunesse a peu duré!

C'est une grande galerie voûtée, et enrichie intérieurement d'une colonnade qui règne de droite et de gauche. Vers le milieu de sa profondeur, la voûte s'est brisée, et montre au-dessus de sa fracture les débris d'un édifice surimposé. Cette longue et vaste fabrique reçoit encore la lumière par son ouverture du fond. On voit à gauche, en dehors, une fontaine; au-dessus de cette fontaine, une statue antique assise; au-dessous du piédestal de cette statue, un bassin élevé sur un massif de pierre; autour de ce bassin, au-devant de la galerie, dans les entrecolonnemens, une foule de petites figures, de petits groupes, de petites scènes très-variées. On puise de l'eau, on se repose, on se promène, on converse. Voilà bien du mouvement et du bruit. Je vous en dirai mon avis ailleurs, M. Robert; tout-à-l'heure. Vous êtes un habile homme. Vous excellerez, vous excellez dans votre genre. Mais étudiez Vernet. Apprenez de lui à dessiner, à peindre, à rendre vos figures intéressantes; et puisque vous vous êtes voué à la peinture des ruines, sachez que ce genre a sa poétique. Vous l'ignorez absolument. Cherchez-la. Vous avez le faire; mais l'idéal vous manque. Ne sentez-vous pas qu'il y a trop de figures ici, qu'il en faut effacer les trois quarts? Il n'en faut réserver que celles qui ajouteront à la solitude et au silence. Un seul homme, qui aurait erré dans ces té-

nèbres, les bras croisés sur la poitrine, et la tête penchée, m'aurait affecté davantage. L'obscurité seule, la majesté de l'édifice, la grandeur de la fabrique, l'étendue, la tranquillité, le retentissement sourd de l'espace m'aurait fait frémir. Je n'aurais jamais pu me défendre d'aller rêver sous cette voûte, de m'asseoir entre ces colonnes, d'entrer dans votre tableau. Mais il y a trop d'importuns. Je m'arrête. Je regarde. J'admire et je passe. M. Robert, vous ne savez pas encore pourquoi les ruines font tant de plaisir, indépendamment de la variété des accidens qu'elles montrent; et je vais vous en dire ce qui m'en viendra sur-le-champ.

Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin, et me résignent à celle qui m'attend. Qu'est-ce que mon existence éphémère, en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancèle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête, et qui s'ébranlent? Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière; et je ne veux pas mourir! et j'envie un faible tissu de fibres et de chair, à une loi générale qui s'exécute sur le bronze! Un torrent entraîne les nations les unes sur les autres, au fond d'un abîme commun; moi, moi seul, je prétends m'arrêter sur le bord, et fendre le flot qui coule à mes côtés!

Si le lieu d'une ruine est périlleux, je frémis. Si je m'y promets le secret et la sécurité, je suis plus libre, plus seul, plus à moi, plus près de moi. C'est là que j'appelle mon ami. C'est là que je regrette mon amie. C'est là que nous jouirons de nous sans trouble, sans témoins, sans importuns, sans jaloux. C'est là que je sonde mon cœur. C'est là que j'interroge le sien, que je m'alarme et me rassure. De ce lieu, jusqu'aux habitans des villes, jusqu'aux demeures du tumulte, au séjour de l'intérêt, des passions, des vices, des crimes, des préjugés, des erreurs, il y a loin.

Si mon âme est prévenue d'un sentiment tendre, je m'y livrerai sans gêne. Si mon cœur est calme, je goûterai toute la douceur de son repos.

Dans cet asile désert, solitaire et vaste, je n'entends rien; j'ai rompu avec tous les embarras de la vie. Personne ne me presse et ne m'écoute. Je puis me parler tout haut, m'affliger, verser des larmes sans contrainte.

Sous ces arcades obscures, la pudeur serait moins forte dans

une femme honnête; l'entreprise d'un amant tendre et timide, plus vive et plus courageuse. Nous aimons, sans nous en douter, tout ce qui nous livre à nos penchans, nous séduit, et excuse notre faiblesse.

Je quitterai le fond de cet antre, et j'y laisserai la mémoire importune du moment, dit une femme; et elle ajoute :

Si l'on m'a trompée, et que la mélancolie m'y ramène, je m'abandonnerai à toute ma douleur. La solitude retentira de ma plainte. Je déchirerai le silence et l'obscurité de mes cris; et lorsque mon âme sera rassasiée d'amertumes, j'essuierai mes larmes de mes mains; je reviendrai parmi les hommes, et ils ne soupçonneront pas que j'ai pleuré.

Si je te perdais jamais, idole de mon âme; si une mort inopinée, un malheur imprévu te séparait de moi; c'est ici que je voudrais qu'on déposât ta cendre, et que je viendrais converser avec ton ombre.

Si l'absence nous tient éloignés, j'y viendrai rechercher la même ivresse qui avait si entièrement, si délicieusement disposé de nos sens; mon cœur palpitera derechef; je rechercherai, je retrouverai l'égarement voluptueux. Tu y seras, jusqu'à ce que la douce langueur, la douce lassitude du plaisir soit passée. Alors je me releverai; je m'en reviendrai; mais je n'en reviendrai pas sans m'arrêter, sans retourner la tête, sans fixer mes regards sur l'endroit où je fus heureux avec toi et sans toi. Sans toi! je me trompe; tu y étais encore; et à mon retour, les hommes verront ma joie; mais ils n'en devineront pas la cause. Que fais-tu, à présent? où es-tu? n'y a-t-il aucun antre, aucune forêt, aucun lieu secret, écarté, où tu puisses porter tes pas, et perdre aussi ta mélancolie?

O censeur, qui réside au fond de mon cœur, tu m'as suivi jusqu'ici! Je cherchais à me distraire de ton reproche; et c'est ici que je t'entends plus fortement. Fuyons ces lieux. Est-ce le séjour de l'innocence? est-ce celui du remords? c'est l'un et l'autre, selon l'âme qu'on y porte. Le méchant fuit la solitude; l'homme juste la cherche. Il est si bien avec lui-même!

Les productions des artistes sont regardées d'un œil bien différent, et par celui qui connaît les passions, et par celui qui les ignore. Elles ne disent rien à celui-ci. Que ne disent-elles point à moi? L'un n'entrera point dans cette caverne que je cherchais; il s'écartera de cette forêt où je me plais à m'enfoncer. Qu'y ferait-il? il s'y ennuierait.

S'il me reste quelque chose à dire sur la poésie des ruines, Robert m'y ramènera.

Le morceau dont il s'agit ici, est le plus beau de ceux qu'il a

exposés. L'air y est épais; la lumière chargée de la vapeur des lieux frais et des corpuscules que des ténèbres visibles nous y font discerner ; et puis cela est d'un pinceau si doux, si moelleux, si sûr. C'est un effet merveilleux produit sans effort. On ne songe pas à l'art. On admire ; et c'est de l'admiration même, que l'on accorde à la nature.

Intérieur d'une Galerie ruinée.

Petit ovale.

A droite une colonnade; debout, sur les débris ou restes d'une voûte brisée un homme enveloppé dans son manteau; sur une assise inférieure de la même fabrique, au pied de cet homme, une femme courbée qui se repose. Au bas, à l'angle, vers l'intérieur de la galerie, groupe de paysans et de paysannes entre lesquelles une qui porte une cruche sur sa tête. Au-devant de ce groupe, dont on n'aperçoit que les têtes, femme qui remène un cheval. Le reste des figures de ce côté, est masqué par un grand piédestal qui soutient une statue. De ce piédestal sort une fontaine dont les eaux tombent dans un vaste bassin. Vers les bords de ce bassin, sur le fond, femme avec une cruche à la main, une corbeille de linges mouillés sur sa tête, et s'en allant vers une arcade qui s'ouvre sur la scène, et l'éclaire. Sous cette arcade, paysan monté sur sa bête, et faisant son chemin. En tournant de là vers la gauche, fabriques ruinées, colonnes qui tombent de vétusté, et grand pan de vieux mur. Le côté droit étant éclairé par la lumière qui vient de dessous l'arcade, on pense bien que le côté gauche est tout entier dans la demi-teinte. Au pied du grand pan de vieux mur, sur le devant, paysan assis à terre, et se reposant sur la gerbe qu'il a glanée ; et puis des masses de pierres détachées, et autres accessoires communs à ce genre.

Ce qu'il y a de remarquable dans ce morceau, c'est la vapeur ondulante et chaude qu'on voit au haut de l'arcade; effet de la lumière arrêtée, brisée, réfléchie par la concavité de la voûte.

Petite, très-petite Ruine.

A droite, le toit en pente d'un hangard adossé à une muraille. Sous cet hangard couvert de paille, des tonneaux, les uns pleins, apparemment, et couchés ; d'autres vides et debout. Au-dessus du toit, l'excédent du mur dégradé, et couvert de plantes parasites. A l'extrémité à gauche, au haut de ce mur, un bout de balustrade à pilastres ruinés. Sur ce bout de balustrade, un pot de fleurs. Attenant à cette fabrique, une ouverture ou espèce de porte dont la fermeture, faite de poutrelles assemblées

à claire-voie, à demi ouverte, fait angle droit en devant, avec le côté de la fabrique qui lui sert d'appui. Au-delà de cette porte, une autre fabrique de pierres en ruines. Par derrière celle-ci, une troisième fabrique; sur le fond, un escalier qui conduit à une vaste étendue d'eaux qui se répandent et qu'on aperçoit par l'ouverture qui sépare les deux fabriques. A gauche, une quatrième fabrique de pierres, faisant face à celle de la droite, et en retour avec celles du fond. A la façade de cette dernière, une mauvaise figure de saint dans sa niche; au bas de la niche, la goulotte d'une fontaine dont les eaux sont reçues dans une auge. Sur l'escalier de bois qui descend à la rivière, une femme avec sa cruche. A l'auge, une autre femme qui lave. La partie supérieure de la fabrique de la gauche est aussi dégradée, et revêtue de plantes parasites. L'artiste a encore décoré son extrémité supérieure d'un autre pot de fleurs. Au-dessous de ce pot, il a ouvert une fenêtre, et fiché dans le mur, aux deux côtés de cette fenêtre, des perches sur lesquelles il a mis des draps à sécher. Tout-à-fait à gauche, la porte d'une maison; au dedans de la maison, les bras appuyés sur le bas de la porte, une femme qui regarde ce qui se passe dans la rue.

Très-bon petit tableau; mais exemple de la difficulté de décrire et d'entendre une description. Plus on détaille, plus l'image qu'on présente à l'esprit des autres, diffère de celle qui est sur la toile. D'abord, l'étendue que notre imagination donne aux objets, est toujours proportionnée à l'énumération des parties. Il y a un moyen sûr de faire prendre à celui qui nous écoute un puceron pour un éléphant; il ne s'agit que de pousser à l'excès l'anatomie circonstanciée de l'atome vivant. Une habitude mécanique très-naturelle, surtout aux bons esprits, c'est de chercher à mettre de la clarté dans leurs idées; en sorte qu'ils exagèrent, et que le point dans leur esprit est un peu plus gros que le point décrit, sans quoi ils ne l'apercevraient pas plus au dedans d'eux-mêmes qu'au dehors. Le détail, dans une description, produit à peu près le même effet que la trituration. Un corps remplit dix fois, cent fois moins d'espace ou de volume en masse qu'en molécules. M. de Réaumur ne s'en est pas douté; mais faites-vous lire quelques pages de son traité des insectes; et vous y démêlerez le même ridicule qu'à mes descriptions. Sur celle qui précède, il n'y a personne qui n'accordât plusieurs pieds en carré à une petite ruine grande comme la main. Je crois avoir déjà quelque part déduit de là une expérience qui déterminerait la grandeur relative des images dans la tête des deux artistes, ou dans la tête d'un même artiste en différens temps. Ce serait de leur ordonner le dessin net et distinct, et le

plus petit qu'ils pourraient, d'un objet susceptible d'une description détaillée. Je crois que l'œil et l'imagination ont à peu près le même champ, ou peut-être, au contraire, que le champ de l'imagination est en raison inverse du champ de l'œil. Quoi qu'il en soit, il est impossible que le presbyte et le myope, qui voient si diversement en nature, voient de la même manière dans leurs têtes. Les poëtes, prophètes et presbytes sont sujets à voir les mouches comme les éléphans; les philosophes myopes, à réduire des éléphans à des mouches. La poésie et la philosophie sont les deux bouts de la lunette.

Grand Escalier qui conduit à un ancien Portique.

De quatre pieds de haut, sur deux pieds neuf pouces de large.

Sur le fond et dans le lointain, à droite, une pyramide; puis l'escalier. Au côté droit de l'escalier, à sa partie supérieure, un obélisque; au bas, sur le devant, deux hommes poussant un tronçon de colonne, que quatre chevaux n'ébranleraient pas : absurdité palpable. Sur les degrés, une figure d'homme qui monte; vers le milieu, une figure de femme qui descend; au haut, un petit groupe d'hommes et de femmes qui conversent. A gauche, une grande fabrique, une colonnade, un péristyle dont la façade s'enfonce dans le tableau. Les degrés de l'escalier aboutissent à cette façade. La partie inférieure de cette fabrique est en niches. Ces niches sont remplies de statues. Des groupes de figures, qu'on a peine à discerner, sont répandus dans les entre-colonnemens de la partie supérieure. On y entrevoit un homme enveloppé dans son manteau, assis, et les jambes pendantes en dehors. Derrière lui, debout, quelques autres personnages. Au bas d'une petite façade, en retour de cette colonnade, l'artiste a étendu à terre un passager, qui se repose parmi des fragmens de colonnes.

C'est bien un morceau de Robert; et ce n'est pas un des moins bons. Je n'ajouterai rien de plus, car il faudrait revenir sur les mêmes éloges, qui vous fatigueraient autant à lire que moi à les écrire. Souvenez-vous seulement que toutes ces figures, tous ces groupes insignifians, prouvent évidemment que la poétique des ruines est encore à faire.

La Cascade tombant entre deux terrasses, au milieu d'une Colonnade.

Une Vue de la Vigne-Madame, à Rome.

La Cascade, morceau froid, sans verve, sans invention, sans effet; mauvaises eaux tombant en nappes par les vides d'arcades formées sur un plan circulaire; et ces nappes si uniformes, si

égales, si symétriques, si compassées sur l'espace qui leur est ouvert, qu'on dirait qu'ainsi que les espaces, elles ont été assujéties aux règles de l'architecture. Quoi! M. Robert, de bonne foi, vous les avez vues comme cela? Il n'y avait pas une seule pierre disjointe qui variât le cours et la chute de ces eaux? pas le moindre fétu qui l'embarrassât? Je n'en crois rien; et puis on ne sait ce que c'est que vos figures. Au sortir des arcades, les eaux sont reçues dans un grand bassin. Derrière cette fabrique, il y a des arbres. Qu'ils sont lourds ces arbres, épais, négligés, inélégans, maussades! et d'un vert de vessie plus cru! Les feuilles ressemblent à des taches vertes dentelées par les bords. C'est pis qu'aux paysages du pont ou de la communauté de Saint-Luc. Ils ne servent qu'à faire sentir que ceux que vous avez desséchés à la gauche de votre composition sont beaucoup mieux, ou ceux-ci à rendre les premiers plus mauvais; comme on voudra. Mais vous, mon ami, convenez qu'à la manière dont je juge un artiste que j'aime, que j'estime, et qui montre vraiment un grand talent, même dans ce morceau, on peut compter sur mon impartialité.

La Vigne-Madame. Mauvais, selon moi.... « Mais cela est en » nature.... » Cela n'est point en nature. Les arbres, les eaux, les rochers sont en nature; les ruines y sont plus que les bâtimens, mais n'y sont pas tout-à-fait; et quand elles y seraient, faut-il rendre servilement la nature? S'il s'agissait d'un dessin à placer dans l'ouvrage d'un voyageur, il n'y aurait pas le mot à dire; il faut alors une exactitude rigoureuse. Imaginez à gauche une longue suite d'arcades qui s'en vont en s'enfonçant dans la toile parallèlement au côté droit, et en diminuant de hauteur selon les lois de la perspective. Imaginez à droite une autre enfilade d'arcades qui s'en vont du côté gauche, sur le devant, diminuant pareillement de hauteur; en sorte que ces deux enfilades ont l'air de deux grands triangles rectangles posés sur leurs moyens côtés, et s'entrecoupant par leurs petits côtés; effet le plus ingrat à l'œil; effet dont il était si aisé de déranger la symétrie. Les premières arcades sont éclairées, et forment la partie supérieure et le fond du tableau. Les autres sont dans la demi-teinte, et forment la partie inférieure et le devant. Celles-ci soutiennent une large chaussée qui conduit en montant, le long des premières, jusqu'au sommet des arcades inférieures du devant. Sous ces arcades inférieures, ce sont des laveuses, d'autres femmes occupées, des enfans, du feu; au-devant, à gauche, du linge étendu sur des cordes. Là, tout-à-fait sur le devant, des eaux qui viennent de dessous les arcades. Au bord de ces eaux rassemblées, sur une langue de terre à

gauche, d'autres figures d'hommes, de femmes, d'enfans, de pêcheurs. Au haut de la chaussée pratiquée sur les arcades inférieures, quelques groupes. Tout-à-fait sur le fond, à droite au-delà des arcades, du paysage, des arbres; et Dieu sait quels arbres! Il manque encore bien des choses, et de technique, et d'idéal à cet artiste, pour être excellent; mais il a de la couleur, et de la couleur vraie; mais il a le pinceau hardi, facile et sûr. Il ne tient qu'à lui d'acquérir le reste. Je lui dirais en deux mots, sur la poésie de son genre : M. Robert, souvent on reste en admiration à l'entrée de vos ruines; faites, ou qu'on s'en éloigne avec effroi, ou qu'on s'y promène avec plaisir.

La Cour du Palais romain, qu'on inonde dans les grandes chaleurs, pour donner de la fraîcheur aux galeries qui l'environnent.

Tableau de quatre pieds trois pouces de large, sur trois pieds un pouce de haut.

On voit, par l'ouverture des arcades, les galeries tourner autour de la cour du palais, que l'artiste a peinte inondée. Il n'y a ni figures ni accessoires poétiques. C'est le bâtiment pur et simple. On ne peut se tirer avec succès d'un pareil sujet que par la magie de la peinture. Aussi Robert l'a-t-il fait. Son tableau est très-beau et de très-grand effet. Le dessous des galeries est très-vaporeux. Si j'osais hasarder une observation, je dirais que la partie inférieure des voûtes, à gauche sur le devant, m'a paru seulement un peu trop obscure, trop noire. J'y aurais désiré quelque faible lueur d'une lumière réfléchie par les eaux qui couvrent la cour. Mais c'est, comme on porte sa main sur les vases sacrés, que j'aventure cette critique, en tremblant. A une autre heure du jour, à une autre lumière, dans une autre exposition, peut-être ferais-je amende honorable au peintre.

Port de Rome, orné de différens monumens d'architecture antique et moderne.

Tableau de quatre pieds sept pouces de large, sur trois pieds deux pouces de haut.

C'est le morceau de réception de l'artiste, et une belle chose. C'est un Vernet pour le faire et pour la couleur. Que n'est-il encore un Vernet pour les figures et le ciel! Les fabriques sont de la touche la plus vraie; la couleur de chaque objet est ce qu'elle doit être, soit réelle, soit locale. Les eaux ont de la transparence. Toute la composition vous charme.

On voit, au centre du tableau, la rotonde isolée; de droite et de gauche, sur le fond, des portions de palais; au-dessous de ces palais, deux immenses escaliers qui conduisent à une large

esplanade pratiquée au-devant de la rotonde, et de là à un second terre-plein pratiqué au-dessous de l'esplanade.

L'esplanade prend dans son milieu une forme circulaire ; elle règne sur toute la largeur du tableau. Il en est de même du terre-plein, au-dessous d'elle. Le terre-plein est fermé par des bornes enchaînées. Au bas de la partie circulaire de l'esplanade, au niveau du terre-plein, il y a une espèce d'enfoncement ou de grotte. Du terre-plein on descend par quelques marches à la mer ou au port, dont la forme est un carré oblong. Les deux côtés longs de cet espace forment les deux grèves du port, qui s'étendent depuis le bas des deux grands escaliers jusqu'au bord de la toile. Ces grèves sont comme deux grands parallélogrammes. On y voit des commerçans debout, assis, des ballots, des marchandises. A gauche, il y a, parallèlement au côté de la grève et du port, une façade de palais. Ce n'est pas tout ; l'artiste a élevé, à chaque extrémité de l'esplanade, deux grands obélisques. On voit aussi ramper circulairement, contre la face extérieure de cette esplanade, un petit escalier étroit, dont les marches, contiguës aux marches du grand escalier, sont beaucoup plus élevées, et forment un parapet singulier pour les allans et les venans, qui peuvent descendre et remonter sans gêner la liberté des grands escaliers.

Ce morceau est très-beau; il est plein de grandeur et de majesté; on l'admire, mais on n'en est pas plus ému; il ne fait point rêver; ce n'est qu'une vue rare où tout est grand, mais symétrique. Supposez un plan vertical qui coupe par le milieu la rotonde et le port, les deux portions qui seront de droite et de gauche de ce plan montreront les mêmes objets répétés. Il y a plus de poésie, plus d'accidens, je ne dis pas dans une chaumière, mais dans un seul arbre qui a souffert des années et des saisons, que dans toute la façade d'un palais. Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt. Tant il est vrai que, quel que soit le faire, point de vraie beauté sans l'idéal. La beauté de l'idéal frappe tous les hommes; la beauté du faire n'arrête que le connaisseur. Si elle le fait rêver, c'est sur l'art et l'artiste, et non sur la chose. Il reste toujours hors de la scène; il n'y entre jamais. La véritable éloquence est celle qu'on oublie. Si je m'aperçois que vous êtes éloquent, vous ne l'êtes pas assez. Il y a entre le mérite du faire et le mérite de l'idéal, la différence de ce qui attache les yeux et de ce qui attache l'âme.

Ecurie et Magasin à foin, peints d'après nature, à Rome.

Tableau de deux pieds deux pouces de haut, sur un pied trois pouces de large.

Il est presque impossible de faire concevoir cette composition, et tout aussi malaisé d'en transmettre l'impression.

A gauche, c'est une voûte éclairée dans sa partie supérieure, par une lumière qui vient d'arcades soutenues sur des colonnes et chapiteaux corinthiens.

La hauteur de cette voûte est coupée en deux; l'une éclairée et l'autre obscure.

La partie éclairée et supérieure est un grenier à foin, sur lequel on voit force bottes de paille et de foin, avec de jeunes paysans et de jeunes paysannes occupés à les ranger. Par derrière ces travailleurs, des fourches, une échelle renversée, et autres instrumens, moitié enfoncés, moitié sortant de la paille et du foin. Une autre échelle dressée porte, par son pied, sur le devant du grenier, et par son extrémité supérieure, contre une poutre qui fait la corde de l'arc de la voûte. A cette poutre ou linteau, il y a une poulie avec sa corde et son crochet à monter la paille et le foin.

C'est donc toute la partie concave de l'édifice qui forme le grenier à foin; et c'est le reste qui forme l'écurie.

L'écurie, ou toute la portion de l'édifice, depuis le linteau qui forme la corde de l'arc de la voûte jusqu'au rez-de-chaussée, est obscure, ou dans la demi-teinte.

Il y a, au côté droit, une forte fabrique de charpente à claire-voie. C'est une espèce de fermeture commune à l'écurie et à une partie du grenier à foin. Cette fermeture est entr'ouverte.

A droite, du côté où la fermeture s'entr'ouvre, en dehors, un peu en deçà sur le devant, on voit deux paysans avec leurs chiens. Ils reviennent des champs. Un de leurs bœufs est tombé de lassitude. La charrue qui les masque n'en laisse voir que la tête et les cornes.

Dans l'écurie, les objets communs d'un pareil local, jetés pêle-mêle, très-pittoresquement; dégradation de lumière si parfaite; obscurité où tout se sépare, se discerne, se fait valoir. Ce n'est pas le jour, c'est la nuit qui circule entre les choses. Il y a, à l'entrée de l'écurie, deux chevaux de selle, avec un palefrenier.

Plus, vers la gauche, c'est une voiture, attelée d'un cheval, chargée de nouvelles bottes de paille ou de foin, et couverte d'une grande toile. A côté de la voiture, son conducteur.

Une autre fabrique, faisant angle en retour avec la précédente, montre une seconde arcade, seulement fermée par en

bas par un fort assemblage de charpente à claire-voie. Au dedans de cette arcade, assez de lumière pour discerner de grandes ruines. On découvre, au mur latéral gauche, une statue colossale dans une niche. Proche du pied droit de cette arcade, à terre, tout-à-fait à gauche, sur le devant, autour d'une paysanne accroupie, l'artiste a dispersé des paniers, des cruches, une cage à poulets.

Voilà un tableau du faire le plus facile et le plus vrai. C'est une variété infinie d'objets pittoresques, sans confusion ; c'est une harmonie qui enchante; c'est un mélange sublime de grandeur, d'opulence et de pauvreté; les objets agrestes de la chaumière entre les débris d'un palais! Le temple de Jupiter, la demeure d'Auguste transformée en écurie, en grenier à foin! L'endroit où l'on décidait du sort des nations et des rois, où trois brigands, peut-être, échangèrent entre eux les têtes de leurs amis, de leur père, de leur mère, contre les têtes de leurs ennemis. Qu'est-ce à présent? Une auberge de campagne, une ferme.

Quantùm est in rebus inane!

Ce morceau est, ou je suis bien trompé, un des meilleurs de l'artiste. La lumière du grenier à foin est ménagée de manière à ne point trancher avec l'obscurité forte de l'écurie; et l'arcade latérale n'est ni aussi éclairée que le grenier, ni aussi sombre que le reste. Il y a un grand art, une merveilleuse intelligence de clair-obscur. Mais ce qui achève de confondre, c'est d'apprendre que ce tableau a été fait en une demi-journée. Regardez bien cela, M. Machy; et brisez vos pinceaux.

Un jour que je considérais ce tableau, la lumière du soleil couchant venant à l'éclairer subitement par derrière, je vis toute la partie supérieure du grenier à foin teinte de feu; effet très-piquant, que l'artiste aurait certainement essayé d'imiter, s'il en avait été témoin. C'était comme le reflet d'un grand incendie voisin, dont tout l'édifice était menacé. Je dois ajouter que cette lueur rougeâtre se mêlait si parfaitement avec les lumières, les ombres et les objets du tableau, que je demeurai persuadé qu'elle en était, jusqu'à ce que le soleil venant à descendre sous l'horizon, l'effet disparut.

Cuisine italienne.

Tableau de deux pieds un pouce de large, sur quinze pouces de haut.

C'est une observation assez générale, qu'on devient rarement grand écrivain, grand littérateur, homme d'un grand goût, sans avoir fait connaissance étroite avec les anciens. Il y a dans Homère et Moïse une simplicité, dont il faut peut-être dire ce

que Cicéron disait du retour de Régulus à Carthage : *Laus temporum, non hominis*. C'est plus l'effet encore des mœurs que du génie. Des peuples avec ces usages, ces vêtemens, ces cérémonies, ces lois, ces coutumes, ne pouvaient guère avoir un autre ton. Mais il y est, ce ton qu'on n'imagine pas ; et il faut l'aller puiser là, pour le transporter à nos temps, qui, très-corrompus, ou plutôt très-maniérés, n'en aiment pas moins la simplicité. Il faut parler des choses modernes à l'antique.

Pareillement il est rare qu'un artiste excelle, sans avoir vu l'Italie ; et une observation qui n'est guère moins générale que la première, c'est que les plus belles compositions des peintres, les plus rares morceaux des statuaires, les plus simples, les mieux dessinés, du plus beau caractère, de la couleur la plus vigoureuse et la plus sévère, ont été faits à Rome, ou au retour de Rome.

Prétendre, avec quelques uns, que c'est l'influence d'un plus beau ciel, d'une plus belle lumière, d'une plus belle nature, c'est oublier que ce que je dis, c'est en général, sans en excepter les bambochades, les tableaux de nuit et les temps de brouillards et d'orages.

Le phénomène s'explique beaucoup mieux, ce me semble, par l'inspiration des grands modèles, toujours présens en Italie. Là, quelque part que vous alliez, vous trouvez sur votre chemin Michel-Ange, Raphaël, le Guide, le Titien, le Corrége, le Dominicain, ou quelqu'un de la famille des Carraches. Voilà les maîtres, dont on reçoit des leçons continuelles ; et ce sont de grands maîtres. Le Brun perdit sa couleur en moins de trois ans. Peut-être faudrait-il exiger des jeunes artistes un plus long séjour à Rome, afin de donner le temps au bon goût de se fixer à demeure. La langue d'un enfant, qui fait un voyage de province, se corrompt au bout de quelques semaines. Voltaire, relégué sur les bords du lac de Genève, y conserve toute la pureté, toute la force, toute l'élégance, toute la délicatesse de la sienne. Précautionnons donc nos artistes par un long séjour, par une habitude si invétérée, qu'ils ne puissent s'en départir contre l'absence des grands modèles, la privation des grands monumens, l'influence de nos petits usages, de nos petites mœurs, de nos petits mannequins nationaux. Si tout concourt à perfectionner, tout concourt à corrompre. Vatteau fit bien de rester à Paris. Vernet ferait bien d'habiter les bords de la mer ; Loutherbourg de fréquenter les campagnes. Mais que Boucher et Baudouin son gendre ne quittent point le quartier du Palais-Royal. Je serai bien surpris, si les ruines prochaines de Robert conservent le même caractère. Ce Boucher, que je viens de renfermer dans nos ruelles et chez les courtisanes, a fait, au retour

de Rome, des tableaux qu'il faut voir, ainsi que les dessins qu'il a composés, lorsqu'il est revenu, de caprice, à son premier style, qu'il a pris en dédain, et tout cela à la porte d'une cuisine.

Entrons dans cette cuisine; mais laissons d'abord monter ou descendre cette servante qui nous tourne le dos, et faisons place à ce bambin qui la suit avec peine, car ces degrés, de grosses pierres brutes, sont bien hauts pour lui. S'il tombe, voilà à sa gauche une petite barricade de bois qui sert de rampe, et qui l'empêchera de se blesser. Du bas de cette porte, je vois que cet endroit est carré, et que pour en montrer l'intérieur, on a abattu le mur de la gauche. Je marche sur les débris de ce mur, et j'avance. Il vient, de l'entrée par laquelle nous sommes descendus, un jour faible qui éclaire quelque pièce adjacente. Tout ce côté, à cela près, est dans la demi-teinte. Au-dessus de cette entrée, il y a un bout de planche soutenu par des goussets, et sur cette planche des pots ventrus de différente capacité. Le reste de ce mur est nu. Au milieu de celui du fond, c'est la cheminée. Au côté droit de la cheminée, une espèce de banquette ou de coussin sert d'appui à deux enfans grandelets couchés sur le ventre, les coudes posés sur le coussin, le dos tourné au spectateur, le visage au foyer, et les pieds de l'un posés sur la dernière marche de l'entrée. On a dressé contre l'extrémité gauche de la banquette ou du coussin quelques ustensiles de cuisine. Trois marmites de terre de différentes grandeurs sont au fond de l'âtre. La plus grande, bouchée de son couvercle, soutenue sur un trépied, occupe l'angle gauche. C'est sous celle-ci que le gros brasier est ramassé. Les deux autres sont sur des cendres, et chauffent plus doucement. Proche du même coin de la cheminée, assise sur un billot, la vieille cuisinière est devant son feu. Il y a, entre elle et le mur du fond, un enfant debout. La hotte ou le manteau de la cheminée fait saillie sur le mur. Il fume dans cette cuisine; cela est du moins à présumer à une grande couverture de laine jetée sur le rebord de la cheminée. Cette couverture, relevée vers la gauche, laisse de ce côté tout le fond de l'âtre découvert, et pend vers la droite. C'est un chandelier de cuivre garni de sa chandelle, avec une théière qui l'arrête sur le bord de la cheminée, au milieu de laquelle il y a un petit miroir; et au pied de la cuisinière, sur le devant, entre elle et les enfans qui se chauffent, on voit un plat de terre, avec des saveurs épluchées et rangées tout autour du plat. Au mur du fond, à gauche, à côté de la cheminée, à une assez grande hauteur, un enfoncement ceintré, formant armoire, serre ou garde-manger, renferme des vaisseaux, des pots, du linge, des serviettes, dont un bout est pendant en dehors. Derrière la cuisine, sur le devant,

un grand chien debout, maigre, hargneux, le nez presque en terre, de mauvaise humeur, la tête tournée et les yeux attachés vers l'angle antérieur du mur de la gauche, est tenté de chercher querelle à un chat dressé sur ses deux pattes appuyées contre les bords d'un cuvier à anses percées, où l'animal cherche s'il n'y a rien à escamoter. Ce mur latéral gauche est ouvert proche du fond d'une grande porte ou fenêtre très-éclairée. C'est de là que la cuisine tire son jour. On a pratiqué au haut de cette porte une espèce de petite fenêtre vitrée.

L'effet général de ce petit tableau est charmant. Je me suis complu à le décrire, parce que je me complaisais à me le rappeler. La lumière y est distribuée d'une manière tout-à-fait piquante. Tout y est presque dans la demi-teinte, rien dans les ténèbres. On y discerne sans fatigue les objets, même le chat et le cuvier, qui, placés à l'angle antérieur du mur latéral gauche, sont au lieu le plus opposé à la lumière, le plus éloigné d'elle, et le plus sombre. Le jour fort qui vient de l'ouverture faite au même mur frappe le chien, le pavé, le dos de la cuisinière, l'enfant qui est debout proche d'elle, et la partie voisine de la cheminée. Mais le soleil étant encore assez élevé sur l'horizon, ce que l'on reconnaît à l'angle de ses rayons avec le pavé, tout en éclairant vivement la sphère d'objets compris dans la masse de sa lumière, laisse le reste dans une obscurité qui s'accroît à proportion de la distance de ce foyer lumineux. Cette pyramide de lumière, qui se discerne si bien dans tous les lieux qui ne sont éclairés que par elle, et qui semble comprise entre des ténèbres en deçà et en delà d'elle, est supérieurement imitée. On est dans l'ombre; on voit tout ombre autour de soi; puis l'œil, rencontrant la pyramide lumineuse où il discerne une infinité de corpuscules agités en tourbillons, la traverse, rentre dans l'ombre, et retrouve des corps ombrés. Comment cela se fait-il? car enfin la lumière n'est pas suspendue entre la toile et moi. Si elle tient à la toile, pourquoi cette toile n'est-elle pas éclairée? Cette vieille cuisinière est tout-à-fait ragoûtante d'effet, de position et de vêtement. La lumière est large sur son dos. La servante, que nous avons trouvée sur les degrés de l'entrée, est on ne saurait plus naturelle et plus vraie; c'est une des figures de ces anciens petits tableaux de Chardin. Ce grand chien n'est pas ami de la cuisinière; car il est maigre. Tout est doux, facile, harmonieux, chaud et vigoureux dans ce tableau, que l'artiste paraît avoir exécuté en se jouant. Il a supposé le mur antérieur abattu, sans user de cette ouverture pour éclairer. Ainsi, tout le devant de sa composition est dans la demi-teinte. Il n'y a d'éclairé que l'espace étroit exposé à la porte percée vers le fond,

à l'angle intérieur du mur latéral gauche. Ce morceau n'est pas fait pour arrêter le commun des spectateurs. Il faut à l'œil vulgaire quelque chose de plus fort et de plus ressenti. Ceci n'arrête que l'homme sensible au vrai talent ; et l'esclave d'Horace mériterait les étrivières, lorsqu'il dit à son maître :

Vel cum Pausiacâ torpes, insane, tabellâ,
Qui peccas minùs, atque ego, cum Fulvi, Rutubæque
Aut Placidejani, contento poplite, miror
Prælia, rubricâ picta aut carbone.

Lorsqu'un tableau de Pausias vous tient immobile et stupide d'admiration, êtes-vous moins insensé que Dave, arrêté de surprise devant une enseigne barbouillée de sanguine ou de charbon, la lutte et le jarret tendu de Fulvius, de Rutuba ou de Placidejanus ?

Son maître peut lui répondre : Sot, tu admires une sottise, et cependant tu manques à ton devoir. Ce Dave est l'image de la multitude. Un mauvais tableau de famille la tient bouche béante ; elle passe devant un chef-d'œuvre, à moins que l'étendue ne l'arrête. En peinture comme en littérature, les enfans, et il y en a beaucoup, préféreront la Barbe-Bleue à Virgile, Richard-sans-peur à Tacite. Il faut apprendre à lire et à voir. Des sauvages se précipitèrent sur la proue d'un vaisseau, et furent bien surpris de ne trouver sous leurs mains qu'une surface plate, au lieu d'une gorge bien ronde et bien ferme. Des Barbares, avec autant d'ignorance et plus de prétentions, prirent pour le statuaire le manœuvre qui dégrossissait un bloc à l'aide du cadre et des aplombs.

Esquisses.

Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau ? c'est qu'il y a plus de vie et moins de formes. A mesure qu'on introduit les formes, la vie disparaît. Dans l'animal mort, objet hideux à la vue, les formes y sont, la vie n'y est plus. Dans les jeunes oiseaux, les petits chats, plusieurs autres animaux, les formes sont encore enveloppées, et il y a tout plein de vie. Aussi nous plaisent-ils beaucoup. Pourquoi un jeune élève, incapable même de faire un tableau médiocre, fait-il une esquisse merveilleuse ? c'est que l'esquisse est l'ouvrage de la chaleur et du génie ; et le tableau, l'ouvrage du travail, de la patience, des longues études, et d'une expérience consommée de l'art. Qui est-ce qui sait, ce que nature même semble ignorer, introduire les formes de l'âge avancé, et conserver la vie de la jeunesse ? Un conte vous fera mieux comprendre ce que je pense des esquisses, qu'un long tissu de subtilités métaphysiques. Si vous en-

voyez ces feuilles à des femmes qui n'aient pas les oreilles faites, avertissez-les d'arrêter là, ou de ne lire ce qui suit que quand elles seront seules.

M. de Buffon et M. le président de Brosses ne sont plus jeunes ; mais ils l'ont été. Quand ils étaient jeunes, ils se mettaient à table de bonne heure, et ils y restaient long-temps. Ils aimaient le bon vin, et ils en buvaient beaucoup. Ils aimaient les femmes; et quand ils étaient ivres, ils allaient voir des filles. Un soir donc qu'ils étaient chez des filles, et dans le déshabillé d'un lieu de plaisir, le petit président, qui n'est guère plus grand qu'un Lilliputien, dévoila à leurs yeux un mérite si étonnant, si prodigieux, si inattendu, que toutes en jetèrent un cri d'admiration. Mais quand on a beaucoup admiré, on réfléchit. Une d'entre elles, après avoir fait en silence plusieurs fois le tour du merveilleux petit président, lui dit : Monsieur, voilà qui est beau, il en faut convenir ; mais où est le cul qui poussera cela ? Mon ami, si l'on vous présente un canevas de comédie ou de tragédie, faites quelques tours autour de l'homme ; et dites-lui, comme la fille de joie au président de Brosses : Cela est beau, sans contredit ; mais où est le cul ? Si c'est un projet de finance, demandez toujours où est le cul? A une ébauche de roman, de harangue, où est le cul ? A une esquisse de tableau, où est le cul ? L'esquisse ne nous attache peut-être si fort, que parce qu'étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination, qui y voit tout ce qu'il lui plaît. C'est l'histoire des enfans qui regardent les nuées; et nous le sommes tous plus ou moins. C'est le cas de la musique vocale et de la musique instrumentale. Nous entendons ce que dit celle-là ; nous faisons dire à celle-ci ce que nous voulons. Je crois que vous retrouverez, dans un de mes Salons précédens, cette comparaison plus détaillée, avec quelques réflexions sur l'expression plus ou moins vague des beaux-arts. Heureusement je ne sais plus ce que c'est, et je ne me répéterai pas. Mais en revanche, je regrette beaucoup l'occasion qui se présente, et que je manque bien malgré moi, de vous parler du temps où nous aimions le vin, et où les plus honnêtes gens ne rougissaient pas d'aller à la taverne. Voici, mon ami, des esquisses de tableaux et des esquisses de descriptions.

Ruines.

A gauche, sous les arcades d'une grande fabrique, marchandes d'herbes et de fruits. Au centre sur le fond, rotonde En face, plus sur le devant, obélisque et fontaine. Autour d'un bassin, enceinte terminée par des bornes. Au dedans de l'enceinte, femmes qui puisent de l'eau. Au dehors, sur le devant, vers la

droite, femmes qui font rôtir des marrons dans une poële, posée sur un fourneau très-élevé. Tout-à-fait à la gauche, autre grande fabrique, sous laquelle autres marchandes d'herbes et de fruits.

Pourquoi ne lit-on pas, en manière d'enseigne, au-dessus de ces marchandes d'herbes, *divo Augusto*, *divo Neroni* (1)? Pourquoi n'avoir pas gravé sur cet obélisque : *Jovi servatori*, *quòd feliciter periculum evaserit Sylla* (2); ou *trigesies centenis millibus hominum cœsis*, *Pompeius* (3). Cette dernière inscription réveillerait en moi l'horreur que je dois à un monstre qui se fait gloire d'avoir égorgé trois millions d'hommes. Ces ruines me parleraient. La précédente me rappellerait l'adresse d'un fripon qui, après avoir ensanglanté toutes les familles de Rome, se met à l'abri de la vengeance sous le bouclier de Jupiter. Je m'entretiendrais de la vanité des choses de ce monde, si je lisais au-dessus de la tête d'une marchande d'herbes, *au divin Auguste*, *au divin Néron*, et de la bassesse des hommes qui ont pu diviniser un lâche proscripteur, un tigre couronné.

Voyez le beau champ ouvert aux peintres de ruines, s'ils s'avisaient d'avoir des idées, et de sentir la liaison de leur genre avec la connaissance de l'histoire! Quel édifice nous attache autant, au milieu des superbes ruines d'Athènes, que le petit temple de Démosthènes?

Cela est gris, faible, et d'un effet commun; mais peint, il faudrait voir ce que cela deviendrait; et qui le sait?

Voilà une description fort simple, une composition qui ne l'est pas moins, et dont il est toutefois très-difficile de se faire une juste idée, sans l'avoir vue. Malgré l'attention de ne rien prononcer, d'être court et vague, d'après ce que j'ai dit, vingt artistes feraient vingt tableaux où l'on trouverait les objets que j'ai indiqués, et à peu près aux places que je leur ai marquées, sans se ressembler entre eux, ni à l'esquisse de Robert. Qu'on l'essaie, et que l'on convienne de la nécessité d'un croquis. Le plus informe dira mieux et plus vite, du moins sur l'ordonnance générale, que la description la plus rigoureuse et la plus soignée.

Ruine d'Escalier.

Cet escalier descend de droite à gauche. Vers le milieu de sa hauteur, deux petites figures; mère assise, avec son enfant devant elle. A gauche, vieux vase sur son piédestal; quartiers de pierres informes dispersées, et autres accessoires. Pareils accessoires de l'autre côté.

(1) Au divin Auguste, au divin Néron.
(2) A Jupiter conservateur, qui l'a préservé du danger, Sylla.
(3) Après avoir égorgé trois millions d'hommes, Pompée.

Cela est chaud, mais dur et cru. Figures bien disposées; mais si croquées, qu'on a peine à les discerner.

Intérieur d'un lieu souterrain, d'une caverne éclairée par une petite fenêtre grillée, placée au fond du tableau, au centre de la composition qu'elle éclaire.

Au bas de la caverne, sous un des pans, à l'angle droit, à ras de terre, petit enfoncement où les habitans du triste domicile ont allumé du feu, et font la cuisine. Au pan opposé, à gauche, vers le milieu de la hauteur, espèce de cellier où l'on voit des tonneaux, une échelle, quelques figures. Du même côté, un peu vers la gauche, sous la concavité du souterrain, une fontaine attachée au mur, avec sa cuvette. Entre ces deux pans de mur, escalier qui descend du fond sur le devant, et qui occupe tout cet espace. Au-dessus de cet escalier, sur la plate-forme, une foule de petites figures si barbouillées qu'on ne sait ce que c'est, quoiqu'elles soient frappées directement de la lumière de la fenêtre grillée, qui est presque de niveau avec la plate-forme et les figures.

Si l'on n'exige, dans ces sortes de compositions, que les effets de la perspective et de la lumière, on sera toujours plus ou moins content de Robert. Mais, de bonne foi, que font ces figures-là? Est-ce là une scène souterraine? J'aimerais bien mieux y voir la joie infernale d'une troupe de Bohémiens; le repaire de quelques voleurs; le spectacle de la misère d'une famille paysanne; les attributs et la personne d'une prétendue sorcière; quelque aventure de Cléveland, ou de l'Ancien Testament; l'asile de quelque illustre malheureux persécuté; l'homme qui jette à sa femme et à ses enfans affamés le pain qu'il s'est procuré par un forfait; l'histoire de la Bergère des Alpes; des enfans qui viennent pleurer sur la cendre de leurs pères; un ermite en oraison; quelque scène de tendresse. Que sais-je!

Ruines.

A gauche, colonnade avec une arcade qui éclaire le fond obscur et voûté de la ruine. Au-delà de l'arcade, grand escalier dégradé. Sur cet escalier, et autour de la colonnade, petits groupes de figures qui vont et viennent. Ce n'est rien que cela. L'intéressant, j'ai presque dit le merveilleux, c'est que, le corps lumineux étant supposé au-delà de la toile, dans une direction tout-à-fait oblique à l'arcade, cette arcade ne laisse passer, dans l'intérieur de la ruine, qu'un rideau mince de clarté; c'est que ce rideau est comme tendu entre des ténèbres qui lui sont antérieures, et des ténèbres qui lui sont postérieures; c'est que l'éclat de ce rideau n'ôte point à celles-ci leur obscurité. Comment

montre-t-on de la lumière à travers une vapeur obscure? Comment cette lumière, peinte sur la même surface que le fond, ce fond n'est-il pas éclairé? Comment ces ténèbres, peintes sur la même surface que le fond, ce fond n'est-il pas obscur? Par quelle magie fait-on passer ma vue successivement par une épaisseur de ténèbres, une pellicule de lumière, où je vois voltiger des atomes, et une seconde épaisseur de ténèbres? Je n'y entends rien; et il faut convenir que si la chose n'était pas faite, on la jugerait impossible. Cela se conçoit en nature; mais le conçoit-on dans l'art? Et ce n'est pas à des sauvages que je m'adresse, mais à des hommes éclairés.

Partie d'un Temple.

A droite, un des côtés de cette fabrique, où l'on voit un Suisse près d'une porte grillée; sur le devant, une chaise de paille; plus sur le devant encore et vers la gauche, une dévote qui s'en va vers la grille; contre un grand mur nu, obscur et formant une portion du fond attenant à une arcade ceintrée au pied de laquelle règne une balustrade, trois moines blancs assis; puis l'arcade ceintrée d'où vient la lumière. Il y a sans doute au-dessous de la balustrade une grande profondeur, et ce local doit être une portion de ces péristyles élevés sur les bas côtés d'une église. Contre la balustrade et aux environs, quelques figures, parmi lesquelles une qui regarde en bas. Au-delà de l'arcade qui éclaire de la manière la plus douce, et dont la lumière est faible, pâle, comme celle qui a traversé des vitres, autre portion de mur nu et obscur, où l'on voit debout quelques moines noirs. Cela est tout-à-fait piquant, et d'un effet qu'on reconnaît sur-le-champ. On s'oublie devant ce morceau. C'est la plus forte magie de l'art. Ce n'est plus au Salon ou dans un atelier qu'on est; c'est dans une église, sous une voûte; il règne là un calme, un silence qui touche, une fraîcheur délicieuse. C'est bien dommage que les petites figures ne répondent pas à la perfection du reste. Ces moines blancs et noirs, cette dévote, sont des magots roides comme ceux qu'on étale à la foire Saint-Ovide. C'est ce Suisse surtout qu'il faut voir avec sa hallebarde; c'est précisément comme ceux qu'on me donnait un jour de l'an, quand j'étais petit. M. Robert, votre talent est assez rare, pour que vous y ajoutiez la perfection des figures; et quand vous les saurez dessiner facilement, savez-vous ce qui en résultera? C'est que votre imagination n'étant plus captivée par cet obstacle, elle vous suggérera une infinité de scènes intéressantes. Vous ne ferez plus des figures, pour faire des figures: vous ferez des figures, pour rendre des actions et des incidens. Vernet distribue aussi des figures

dans ses compositions; mais indépendamment de l'art qui les exigeait et de la place qu'il leur donne, voyez comme il les emploie.

Autres Ruines.

Grande fabrique occupant la droite, la gauche et le fond de l'esquisse. C'est un palais, ou plutôt c'en fut un. La dégradation est si avancée, qu'on discerne à peine des vestiges de chapiteaux, de frontons et d'entablemens. Le temps a réduit en poudre la demeure d'un de ces maîtres du monde; d'une de ces bêtes farouches qui dévoraient les rois, qui dévorent les hommes. Sous ces arcades qu'ils ont élevées, et où un Verrès déposait les dépouilles des nations, habitent à présent des marchands d'herbes, des chevaux, des bœufs, des animaux; et dans les lieux, dont les hommes se sont éloignés, ce sont des tigres, des serpens, d'autres voleurs. Contre cette façade, ici c'est un hangard dont le toit s'avance en pente sur le devant; c'est une fabrique pareille à ces sales remises appuyées aux superbes murs du Louvre. Des paysans y ont renfermé les instrumens de leur métier. On voit à droite des charrettes, un tas de fumier; à gauche, des cavaliers à pied qui font ferrer leurs chevaux, un maréchal agenouillé qui ferre, un de ses compagnons qui tient le pied du cheval, un des valets des cavaliers qui le contient par la bride.

Une autre chose qui ajouterait encore à l'effet des ruines, c'est une forte image de la vicissitude. Eh bien! ces puissans de la terre, qui croyaient bâtir pour l'éternité, qui se sont fait de si superbes demeures, et qui les destinaient dans leurs folles pensées à une suite ininterrompue de descendans, héritiers de leurs noms, de leurs titres et de leur opulence, il ne reste de leurs travaux, de leurs énormes dépenses, de leurs grandes vues que des débris qui servent d'asile à la partie la plus indigente, la plus malheureuse de l'espèce humaine, plus utiles en ruines qu'ils ne le furent dans leur première splendeur.

Peintres de ruines, si vous conservez un fragment de bas-relief, qu'il soit du plus beau travail, et qu'il représente toujours quelque action intéressante d'une date fort antérieure aux temps florissans de la cité ruinée. Vous produirez ainsi deux effets; vous me ramenerez d'autant plus loin dans l'enfoncement des temps, et vous m'inspirerez d'autant plus de vénération et de regret pour un peuple qui avait possédé les beaux-arts à un si haut degré de perfection. Si vous brisez la partie supérieure d'une statue, que les jambes et les pieds qui en resteront sur la base, soient du plus beau ciseau et du plus grand goût de dessin. Que ce buste poudreux que vous me montrez à demi-enfoncé dans la terre, parmi des ronces, ait un grand caractère, soit l'image

d'un personnage fameux. Que votre architecture soit riche, et que les ornemens en soient purs. Que la partie subsistante ne donne pas une idée commune du tout. Agrandissez la ruine, et avec elle la nation qui n'est plus.

Parcourez toute la terre, mais que je sache toujours où vous êtes; en Grèce, en Égypte, à Alexandrie, à Rome. Embrassez tous les temps; mais que je ne puisse ignorer la date du monument. Montrez-moi tous les genres d'architecture et toutes les sortes d'édifices; mais avec quelques caractères qui spécifient les lieux, les mœurs, les temps, les usages et les personnes. Qu'en ce sens vos ruines soient encore savantes.

Ruines.

Ce morceau est d'un grand effet. Le bas consiste en un massif où l'on voit toutes les traces de la vétusté. Sur ce massif, était une fabrique dont les restes suffiraient à peine à un habile homme pour restituer l'édifice. Ce sont des tronçons de colonnes, des débris de fenêtres et de portes, des fragmens de chapiteaux, des bouts d'entablemens. Au pied du massif à droite, deux chevaux. Proche de ces chevaux, deux soldats qui devisent. Au centre du massif et de la composition, une grille, une herse de fer brisée, au ceintre d'une espèce de voûte, sous laquelle une taverne et des gens à table. Tout-à-fait à gauche, au pied du massif, autres gens à table. Au haut des ruines qui subsistent encore sur le massif, un groupe d'hommes, de femmes et d'enfans. Que font-ils là? Comment y sont-ils arrivés? Ils sont de la plus grande sécurité, et le lieu qu'ils occupent est prêt à s'écrouler sous leurs pieds! S'il n'y avait là que des enfans, de jeunes fous; mais des pères, des mères, et des mères avec leurs enfans, des gens sensés entre ces masses entr'ouvertes, chancelantes, vermoulues! Ah! M. Robert, ces figures ne sont pas les seules; il y en a d'autres dont il est tout aussi difficile de se rendre compte. Cet homme n'a pas, je crois, beaucoup d'imagination. Ses accessoires sont sans intérêt; il prépare bien le lieu; mais il ne trouve pas le sujet de la scène. Comme ses figures ne lui coûtent guère, il n'en est pas économe; il ne sait pas combien le grand effet en demande peu. Le prêtre (1) d'Apollon s'en allait triste et pensif le long des bords arides et solitaires de la mer, qui faisait grand bruit. Elevez de l'autre côté des rochers; et voilà un tableau.

C'est la fureur des enfans de gravir. Que le peintre de ruines m'en montre un accroché à une grande hauteur, dans un endroit très-périlleux; et qu'il en place deux autres au bas qui le

(1) C'est la traduction de ce beau vers d'Homère, Iliad. lib. 1. vers. 34. *N.*

regardent tranquillement. Mais s'il ose faire survenir la mère, et lui montrer son fils prêt à tomber et à se briser à ses pieds, qu'il le fasse. Et pourquoi, dans un autre morceau, n'en verrais-je pas un qu'on reporte à ses parens ? C'est que, pour animer des ruines par de semblables incidens, il faudrait un peintre d'histoire.

Esquisse coloriée d'après nature, à Rome.

On voit à gauche un mur nu. Contre ce mur une espèce d'auvent en ceintre ; sous cet auvent une fontaine ; au-dessous de la fontaine une auge ronde ; debout, contre l'auge, un petit paysan ; à quelque distance de là, vers la droite, mais à peu près sur un même plan, un homme debout, une femme accroupie.

Pauvre de composition, sans effet ; les deux figures mauvaises ; cela n'a pas coûté une matinée à l'artiste, car il fait vite : il valait mieux y mettre plus de temps, et faire bien. Il faut que Chardin soit ami de Robert. Il a rassemblé autant qu'il a pu, dans un même endroit, les morceaux dont il faisait cas ; il a dispersé les autres. Il a tué Machy par la main de Robert. Celui-ci nous a fait voir comment des ruines devaient être peintes, et comme Machy ne les peignait pas.

Au sortir des esquisses de Robert, encore un petit mot sur les esquisses. Quatre lignes perpendiculaires, et voilà quatre belles colonnes, et de la plus magnifique proportion. Un triangle joignant le sommet de ces colonnes, et voilà un beau fronton ; et le tout est un morceau d'architecture élégant et noble ; les vraies proportions sont données, l'imagination fait le reste. Deux traits informes élancés en avant, et voilà deux bras ; deux autres traits informes, et voilà deux jambes ; deux endroits pochés au dedans d'un ovale, et voilà deux yeux ; un ovale mal terminé, et voilà une tête ; et voilà une figure qui s'agite, qui court, qui regarde, qui crie. Le mouvement, l'action, la passion même sont indiqués par quelques traits caractéristiques, et mon imagination fait le reste. Je suis inspiré par le souffle divin de l'artiste. *Agnosco veteris vestigia flammæ.* C'est un mot qui réveille en moi une grande pensée. Dans les transports violens de la passion, l'homme supprime les liaisons, commence une phrase sans la finir, laisse échapper un mot, pousse un cri, et se tait. Cependant j'ai tout entendu. C'est l'esquisse d'un discours. La passion ne fait que des esquisses. Que fait donc un poëte qui finit tout ? Il tourne le dos à la nature.... Mais Racine ?.... Racine ! à ce nom, je me prosterne, et je me tais..... Il y a un technique traditionnel, auquel l'homme de génie se

conforme. Ce n'est plus d'après la nature, c'est d'après ce technique qu'on le juge. Aussitôt qu'on s'est accommodé d'un certain style figuré, d'une certaine langue qu'on appelle poétique; aussitôt qu'on a fait parler les hommes en vers, et en vers très-harmonieux; aussitôt qu'on s'est écarté de la vérité, qui sait où l'on s'arrêtera? Le grand homme n'est pas celui qui fait vrai, c'est celui qui sait le mieux concilier le mensonge avec la vérité; c'est son succès qui fonde chez un peuple un système dramatique, qui se perpétue par quelques grands traits de nature, jusqu'à ce qu'un philosophe, poëte, dépèce l'hippogryphe, et tente de ramener ses contemporains à un meilleur goût. C'est alors que les critiques, les petits esprits, les admirateurs du temps passé, jettent les hauts cris, et prétendent que tout est perdu.

Dessin de Ruine.

Très-beau dessin; excellente préparation à un grand tableau. A droite, grande fabrique s'enfonçant bien dans la composition; porte pratiquée à cette fabrique; elle est entr'ouverte; et l'on voit au-delà, hors de la fabrique, une laitière, son pot au lait sur la tête, qui passe et qui regarde. En dedans, près cette porte, chien couché à terre. On peut diviser la hauteur de la fabrique en trois étages. Le rez-de-chaussée est un réduit de blanchisseuses. On y coule la lessive; les cuviers sont voisins du feu. Vers la gauche, une servante récure des ustensiles de ménage. Autour d'elle, une femme avec ses enfans; et une autre servante accroupie, et récurant aussi. Par derrière ce groupe de figures, un très-grand vaisseau de bois. Sur un plancher, au-dessus du rez-de-chaussée, des tonneaux entassés les uns sur les autres, avec des instrumens de campagne. L'étage supérieur est un grenier à foin. Ce grenier est à moitié plein. Sur les tas de foin, au haut, à droite, de jeunes filles et de jeunes garçons s'occupant à l'arranger; autour d'eux une cage à poulet renversée, un bout d'échelle à demi-enfoncée dans le foin; au-dessus de leur tête, sous la toiture, une fabrique en bois, une espèce de potence tournant sur son pivot, avec sa poulie, sa corde et son crochet.

Dans ce grand nombre de morceaux de Robert, il y en a, comme vous voyez, qui méritent d'être distingués. Estimez surtout les Ruines de l'arc de triomphe; la Cuisine italienne; l'Écurie et le Magasin à foin; la grande Galerie antique éclairée, et la Cour du Palais romain qu'on inonde. Ces deux derniers sont du plus grand maître. Les trois lumières, dont l'une vient du devant, l'autre du fond, et la troisième descend d'en-

haut, font à celui-ci un effet aussi neuf que piquant et hardi. Le Port de Rome est beau; mais il y a moins de génie. Machy n'est qu'un bon peintre. Robert en est un excellent. Toutes les ruines de Machy sont modernes. Celles de Robert, à travers leurs débris rongés par le temps, conservent un caractère de grandeur et de magnificence qui m'en impose. Machy est dur, sec, monotone; Robert est moelleux, doux, facile, harmonieux. Machy copie bien ce qu'il a vu. Robert copie avec goût, verve et chaleur. Je vois Machy, la règle à la main, tirant les canelures de ses colonnes. Robert a jeté tous ces instrumens-là par la fenêtre, et n'a gardé que son pinceau. Le morceau, où par le dessus d'un pont de bois on voit sur le fond un autre pont, ne lassera jamais celui qui le possède.

Mme. THERBOUCHE.

113. *Un Homme, le verre à la main, éclairé d'une bougie.*

Tableau de nuit. Morceau de réception. De trois pieds six pouces de haut, sur trois pieds de large.

C'est un gros réjoui, assis devant une table, le verre à la main. Il est éclairé par une bougie, dont il reçoit toute la lumière. Il y a sur la table un garde-vue, interposé entre le spectateur et ce personnage. Aussi, tout ce qui est en-deçà du garde-vue est dans la demi-teinte. On voit autour de ce garde-vue, sur la partie non éclairée de la table, une brochure, et une tabatière ouverte.

Cela est vide et sec, dur et rouge. Cette lumière n'est pas celle d'une bougie. C'est le reflet briqueté d'un grand incendie. Rien de ce velouté noir, de ce doux, de ce faible harmonieux des lumières artificielles. Point de vapeur entre le corps lumineux et les objets; aucun de ces passages, point de ces demiteintes si légères, qui se multiplient à l'infini dans les tableaux de nuit, et dont les tons, imperceptiblement variés, sont si difficiles à rendre. Il faut qu'ils y soient et qu'ils n'y soient pas. Ces chairs, ces étoffes n'ont rien retenu de leur couleur naturelle. Elles étaient rouges, avant que d'être éclairées. Je ne sens rien là de ces ténèbres visibles avec lesquelles la lumière se mêle, et qu'elle rend presque lumineuses. Les plis de ce vêtement sont anguleux, petits et roides. Je n'ignore pas la cause de ce défaut, c'est qu'elle a drapé sa figure comme pour être peinte de jour. Cela n'est pourtant pas sans mérite pour une femme. Les trois quarts des artistes de l'académie n'en feraient pas autant. Elle est autodidacte; et son faire, tout-à-fait heurté et mâle, le montre bien. Celle-ci a eu le courage d'appeler la nature, et de la regarder. Elle s'est dit à elle-même: je

veux peindre; et elle se l'est bien dit. Elle a pris des notions justes de la pudeur. Elle s'est placée intrépidement devant le modèle nu. Elle n'a pas cru que le vice eût le privilége exclusif de déshabiller un homme. Elle a la fureur du métier. Elle est si sensible au jugement qu'on porte de ses ouvrages, qu'un grand succès la rendrait folle, ou la ferait mourir de plaisir. C'est un enfant. Ce n'est pas le talent qui lui a manqué, pour faire la sensation la plus forte dans ce pays-ci ; elle en avait de reste. C'est la jeunesse, c'est la beauté, c'est la modestie, c'est la coquetterie. Il fallait s'extasier sur le mérite de nos grands artistes; prendre de leurs leçons, avoir des tétons et des fesses, et les leur abandonner. Elle arrive. Elle présente à l'académie un premier tableau de nuit assez vigoureux. Les artistes ne sont pas polis. On lui demande grossièrement s'il est d'elle. Elle répond qu'oui. Un mauvais plaisant ajoute: et de votre teinturier? On lui explique ce mot de la farce de Patelin, qu'elle ne connaissait pas. Elle se pique. Elle peint celui-ci, qui vaut mieux; et on la reçoit.

Cette femme pense qu'il faut imiter scrupuleusement la nature; et je ne doute point que, si son imitation était rigoureuse et forte, et sa nature d'un bon choix, cette servitude même ne donnât à son ouvrage un caractère de vérité et d'originalité peu commun. Il n'y a point de milieu: quand on s'en tient à la nature telle qu'elle se présente, qu'on la prend avec ses beautés et ses défauts, et qu'on dédaigne les règles de convention, pour s'assujettir à un système où, sous peine d'être ridicule et choquant, il faut que la nécessité des difformités se fasse sentir, on est pauvre, mesquin, plat, ou l'on est sublime; et madame Therbouche n'est pas sublime.

Elle avait préparé, pour ce Salon, un Jupiter métamorphosé en Pan, qui surprend Antiope endormie. Je vis ce tableau, lorsqu'il était presque fini. L'Antiope, à droite, était couchée toute nue, la jambe et la cuisse gauche repliées, la jambe et la cuisse droite étendues. La figure était ensemble et de chair; et c'est quelque chose que d'avoir mis une grande figure de femme nue ensemble; c'est quelque chose que d'avoir fait de la chair. J'en connais plus d'un, bien fier de son talent, qui n'en ferait pas autant. Mais il était évident, à son cou, à ses doigts courts, à ses jambes grêles, à ses pieds, dont les orteils étaient difformes, à son caractère ignoble, à une infinité d'autres défauts, qu'elle avait été peinte d'après sa femme de chambre ou la servante de l'auberge. La tête ne serait pas mal, si elle n'était pas vile. Les bras, les cuisses, les jambes, sont de chair; mais de chairs si molles, si flasques; mais si flasques, mais si molles, qu'à la

place de Jupiter j'aurais regretté les frais de la métamorphose. A côté de cette longue, longue et grêle Antiope, il y avait un gros ange joufflu, clignotant, souriant, bêtement fin, tout-à-fait à la manière de Coypel, avec toutes ses petites grimaces. Je lui observai que l'Amour était une de ces natures violentes, sveltes, despotes et méchantes; et que le sien me rappelait le poupart épais, bien fait, bien conditionné, de quelque fermier cossu. Cet Amour, prétendu caché dans la demi-teinte, levait précieusement un voile de gaze qui laissait Antiope exposée toute entière aux regards de Jupiter. Ce Jupiter satyre n'était qu'un vigoureux portefaix à mine plate, dont elle avait allongé la barbe, fendu le pied, et hérissé la cuisse. Il avait de la passion; mais c'était une vilaine, hideuse, lubrique, malhonnête et basse passion. Il s'extasiait, il admirait sottement, il souriait, il avait la convulsion, il se pourléchait. Je pris la liberté de lui dire que ce satyre était un satyre ordinaire, et non un Jupiter satyre; et qu'il me le fallait paillard et sacré. J'avais eu l'attention d'adoucir l'amertune de ma critique, en écartant de son chevalet quelques personnes qui l'entouraient. Seul avec elle, j'ajoutai que son Amour était monotone, faible de touche, mince au point de ressembler à une vessie soufflée, sans teintes, sans passages, sans nuances; que sa nymphe n'était qu'un tas ignoble de lys et de roses fondus ensemble, sans fermeté et sans consistance; et son satyre un bloc de brique bien rouge et bien cuite, sans souplesse et sans mouvement. C'était tête à tête que je lui débitais ces douceurs. Savez-vous ce qu'elle fit? elle appela les témoins que j'avais écartés, et leur rendit mes observations avec une intrépidité qui m'arracha, en faveur de son caractère, un éloge que je ne pouvais accorder à son ouvrage. Sa composition d'ailleurs était sans intérêt, sans invention, commune. Ce n'était pas plus l'aventure de Jupiter et d'Antiope, que celle d'une nymphe et d'un autre satyre. Je lui disais : Effacez-moi tout cela; mettez-moi cet Amour en l'air; qu'en emportant sur son dos le voile qui couvre la nymphe, il saisisse le satyre par la corne, et le pousse sur elle. Etendez-moi le front de ce satyre; raccourcissez ce visage niais; recourbez ce nez; étendez ces joues; qu'à travers les traits qui déguisent le maître des dieux, je le reconnaisse. Ces idées ne lui déplurent point; mais l'ouvrage était trop avancé pour en profiter. Elle l'envoya au comité, qui le refusa. Elle en tomba dans le désespoir. Elle se trouva mal. La fureur succéda à la défaillance; elle poussa des cris; elle s'arracha les cheveux; elle se roula par terre; elle tenait un couteau, incertaine si elle s'en frapperait ou son tableau. Elle fit grâce à tous les deux. J'arrivai au milieu de cette

scène ; elle embrassa mes genoux, me conjurant, au nom de Gellert, de Gessner, de Klopstock, et de tous mes confrères en Apollon tudesque, de la servir. Je le lui promis ; et, en effet, je vis Chardin, Cochin, Le Moine, Vernet, Boucher, La Grénée : j'écrivis à d'autres ; mais tous me répondirent que le tableau était déshonnête, et j'entendis qu'ils le jugeaient mauvais. Si la nymphe eût été belle, l'amour charmant, le satyre de grand caractère, elle en eût fait ce qu'on en pouvait faire de pis ou de mieux, que son tableau eût été admis, sauf à le retirer sur la réclamation publique. Car enfin n'avons-nous pas vu au Salon, il y a sept à huit ans, une femme toute nue étendue sur des oreillers, jambe de-çà, jambe de-là, offrant la tête la plus voluptueuse, le plus beau dos, les plus belles fesses, invitant au plaisir, et y invitant par l'attitude la plus facile, la plus commode, à ce qu'on dit même la plus naturelle, ou du moins la plus avantageuse. Je ne dis pas qu'on en eût mieux fait d'admettre ce tableau, et que le comité n'eût pas manqué de respect au public, et outragé les bonnes mœurs. Je dis que ces considérations l'arrêtent peu, quand l'ouvrage est bon. Je dis que nos académiciens se soucient bien autrement du talent que de la décence. N'en déplaise à Boucher, qui n'avait pas rougi de prostituer lui-même sa femme, d'après laquelle il avait peint cette figure voluptueuse, je dis que si j'avais eu voix à ce chapitre-là, je n'aurais pas balancé à lui présenter que si, grâce à ma caducité et à la sienne, ce tableau était innocent pour nous, il était très-propre à envoyer mon fils, au sortir de l'académie, dans la rue Fromenteau, qui n'en est pas loin, et de là chez Louis ou chez Keyser ; ce qui ne me convenait nullement.

Madame Therbouche a joint à son tableau de réception une tête de poëte, où il y a de la verve et de la couleur. Ses autres portraits sont froids, sans autre mérite que celui de la ressemblance, excepté le mien qui ressemble, où je suis nu jusqu'à la ceinture, et qui, pour la fierté, les chairs, le faire, est fort au-dessus de Roslin et d'aucun portraitiste de l'académie. Je l'ai placé vis-à-vis celui de Vanloo, à qui il jouait un mauvais tour. Il était si frappant, que ma fille me disait qu'elle l'aurait baisé cent fois pendant mon absence, si elle n'avait pas craint de le gâter. La poitrine était peinte très-chaudement, avec des passages et des méplats tout-à-fait vrais.

Lorsque la tête fut faite, il était question du cou, et le haut de mon vêtement le cachait, ce qui dépitait un peu l'artiste. Pour faire cesser ce dépit, je passai derrière un rideau, je me déshabillai, et je parus devant elle en modèle d'académie. Je n'aurais pas osé vous le proposer, me dit-elle ; mais vous avez

bien fait; et je vous en remercie. J'étais nu, mais tout nu. Elle me peignait, et nous causions avec une simplicité et une innocence dignes des premiers siècles.

Comme, depuis le péché d'Adam, on ne commande pas à toutes les parties de son corps comme à son bras; et qu'il y en a qui veulent quand le fils d'Adam ne veut pas, et qui ne veulent pas quand le fils d'Adam voudrait bien; dans le cas de cet accident, je me serais rappelé le mot de Diogène au jeune lutteur : Mon fils, ne crains rien; je ne suis pas si méchant que celui-là.

Si cette femme s'est un peu promenée au Salon, elle aura vu passer avec dédain devant des productions fort supérieures aux siennes,

Et pueri nasum rhinocerontis habent (1).

et elle s'en retournera un peu surprise de la sévérité de nos jugemens, plus sociable, plus habile, et moins vaine.

Sa fantaisie était de faire un tableau pour le roi. Je lui dis : Comment demander, en dépit de ce qu'en pourront penser les artistes de ce pays, qui, à cet égard, en vaut bien un autre, de l'ouvrage, pour une étrangère, à des ministres qui refusent des à-comptes sur celui qu'ils ont ordonné à des hommes du premier ordre? Ou vous serez refusée, ou vous ne serez pas payée.

En effet, ce n'était ni à moi ni à mes amis, qui auraient maladroitement décélé l'influence qu'ils ont sur les supérieurs, à solliciter une espèce d'injustice. C'est l'affaire des grands de la cour, c'est leur passe-temps journalier. Il fallait que la dame prussienne, débarquant à Paris, y fût précédée et soutenue des éloges éclatans des ambassadeurs étrangers qui n'ont vu que leur pays. Nos talons rouges n'auraient pas tardé à faire écho. Conduite, célébrée, occupée à Versailles, elle aurait pu descendre jusqu'au désir d'entrer à l'académie, qui peut-être l'aurait refusée; car volontiers Paris ne souscrit pas aux applaudissemens de Fontainebleau : mais alors le blâme et les cris du monde courtisan seraient revenus sur la pauvre académie. Voilà le rôle plus avantageux qu'honnête qu'ont joué les Liotards et autres. On aurait donc clabaudé; on aurait dit : Ils n'en veulent point, à la bonne heure; mais il faut que le roi ait un ou plusieurs tableaux d'une femme aussi célèbre. Alors Cochin, sachant que son ami Diderot s'y intéresse, fausse un peu la branche de la balance, appuie la demande : ce petit poids détermine, les artistes crient; on leur répond : Que diable, la protection! Ils sont faits à ce mot; ils se taisent, et rient.

(1) Nos enfans ont le nez du rhinocéros.

Bien conseillée, madame Therbouche aurait continué sa route, et chemin faisant, se serait couverte des lauriers académiques de l'Italie, plus aisés à cueillir et plus odoriférans en Allemagne que les nôtres. Mais on a voulu faire du bruit en France, on s'était promis de faire du bruit en France. Les parens, les amis, les grands, les petits, avaient dit en partant : Quel bruit vous allez faire en France! On arrive; on s'adresse à des hommes blasés sur le beau, qui vous accordent à peine un coup d'œil, un signe d'approbation. On s'opiniâtre; on couvre de couleurs vingt toiles l'une après l'autre; on montre; on écoute, on n'entend rien. Cependant un séjour dispendieux et long, la honte d'appeler de chez soi de nouveaux secours, vous jettent dans la plus fâcheuse détresse, et l'on s'en tire comme on peut, avec le secours d'un pauvre philosophe, d'un ambassadeur humain et bienfaisant, et d'une souveraine généreuse.

Le pauvre philosophe, qui est sensible à la misère, parce qu'il l'a éprouvée; le pauvre philosophe qui a besoin de son temps, et qui le donne au premier venu; le pauvre philosophe s'est tourmenté pendant neuf mois pour mendier de l'ouvrage à la Prussienne. Le pauvre philosophe, dont on à mésinterprété la vivacité de l'intérêt, a été calomnié, et a passé pour avoir couché avec une femme qui n'est pas jolie. Le pauvre philosophe s'est trouvé dans l'alternative cruelle ou d'abandonner la malheureuse à son mauvais sort, ou d'accréditer des soupçons déplaisans pour lui, de la plus fâcheuse conséquence pour celle qu'il secourait. Le pauvre philosophe s'en est rapporté à l'innocence de ses démarches, et a méprisé des propos qui en auraient empêché un autre que lui de faire le bien Le pauvre philosophe a mis à contribution les grands, les petits, les indifférens, ses amis; et a fait gagner à l'artiste dissipatrice cinq à six cents louis, dont il ne restait pas une épingle au bout de six mois. Le pauvre philosophe a arrêté la Prussienne vingt fois sur le seuil du Fort-l'Évêque. Le pauvre philosophe a calmé la furie des créanciers de la Prussienne, attachés aux roues de sa chaise de poste; le pauvre philosophe a garanti l'honnêteté de cette femme. Qu'est-ce que le pauvre philosophe n'a pas fait pour elle? et, quelle est la récompense qu'il en a recueillie?.... Mais la satisfaction d'avoir fait le bien.... Sans doute, mais rien après que les marques de l'ingratitude la plus noire. L'indigne Prussienne prétend à présent que j'ai renversé sa fortune en la chassant de Paris au moment où elle touchait à la plus haute considération. L'indigne Prussienne traite nos La Grénée, nos Vien, nos Vernet, d'infâmes barbouilleurs. L'indigne Prussienne oublie ses créanciers, qui viennent sans cesse crier à ma porte. L'indigne Prussienne

doit ici des tableaux dont elle a touché le prix, et qu'elle ne fera point. L'indigne Prussienne insulte à ses bienfaiteurs. L'indigne Prussienne.... a la tête folle et le cœur dépravé. L'indigne Prussienne a donné au pauvre philosophe une bonne leçon, dont il ne profitera pas; car il restera bon et bête, comme Dieu l'a fait.

PAROCEL.

116. *Jésus-Christ sur la montagne des Oliviers.*

Tableau de seize pieds de haut, sur sept pieds de large.

On a quelquefois besoin d'un exemple de platitude; de platitude de composition, d'ordonnance, de couleur, de caractère, d'expression. En voici un rare, un sublime dans son genre, à moins qu'on ne veuille lui préférer le Bélisaire. Je les recommande tous les deux à celui qui fera l'art de ramper en peinture. On dit pourtant de ce tableau, que c'est le meilleur que l'artiste a fait. *Crimine ab uno disce omnes* (1).

On voit en haut des anges qui jouent gaiement avec la lance, la croix, le fouet et les autres instrumens de la passion.

Au milieu un grand ange debout, qui a l'air de dire à Jésus-Christ: Eh! que ne restiez-vous où vous étiez? vous étiez si bien! Pourquoi vous charger de payer pour les sottises d'autrui? Que ne déclariez-vous net à votre père que ce rôle ne vous convenait pas? Cet ange est tout-à-fait goguenard; et le Christ paraît assez convaincu de la justesse de sa remontrance. Ce n'est point ce Christ de l'Évangile, accablé, agonisant, trempé d'une sueur de sang, repoussant le calice amer. Cette pusillanimité a paru indigne de Dieu à M. Parocel, qui s'est mis à jouer l'esprit fort, quand il s'agissait d'être peintre. Nous savons tout aussi bien que toi, mon ami, que cette fable est ridicule; mais faut-il pour cela en faire un tableau insipide?

Au bas, ce sont trois apôtres qui dorment de bon cœur, et à qui l'on ne saurait pourtant reprocher le peu d'intérêt qu'ils prennent à leur maître; car le peintre ne l'a point fait intéressant.

Vous sentez qu'il n'y a point de liaison là-dedans. Les anges jouent en haut. Le Christ et l'ange s'entretiennent au milieu. Les apôtres dorment en bas; mais n'allez pas couper cette toile en trois morceaux. J'aime encore moins trois mauvais tableaux qu'un.

Bon, excellent pour un dessus d'autel de campagne; mais pour un Salon, ah! messieurs du comité, quand on a admis cela, on n'est pas en droit de refuser l'Antiope de madame Therbouche.

(1) Par un crime, jugez des autres.

Soyez sévères, j'y consens; mais, soyez justes. Là, messieurs, regardez-moi seulement cet ange couché daus de la laine.

Une esquisse.

Une esquisse de Parocel? cela doit être curieux. Voyons ce que c'est.

C'est une gloire. L'esquisse est au ciel. Au haut, petite couronne formée de chérubins enlacés par les ailes; au-dessous, plus grande couronne de chérubins pareillement enlacés par les ailes. Puis sous un baldaquin d'une forme circulaire, une lumière divine, une vision béatifique. Ce baldaquin est soutenu sur des consoles. De droite et de gauche des cordons verticaux et symétriques de chérubins enlacés par les ailes et rangés en colonnes. Au-dessous de cette extravagante et mystique composition, des anges, des archanges, des saints, des saintes en extase.

Magnifique rétable d'autel à tourner la tête à tout un petit couvent de religieuses. Idée digne du onzième siècle, où toute la science théologique se réduisait à ce que Denis l'Aréopagite avait rêvé de la suite du Père éternel et de l'orchestre de la Trinité.

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

DENIS DIDEROT.

TOME QUATRIÈME.

IIe. PARTIE.

CONTENANT

SUITE DU SALON DE 1767. — ESSAI SUR LA PEINTURE. — PENSÉES DÉTACHÉES SUR LA PEINTURE, etc. — L'HISTOIRE DE LA PEINTURE EN CIRE. — DE LA POÉSIE DRAMATIQUE. — POÉSIES. — LETTRES DIVERSES.

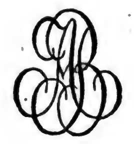
ŒUVRES

DE

DENIS DIDEROT.

TOME QUATRIÈME.

IIe. PARTIE.



A PARIS,

CHEZ A. BELIN, IMPRIMEUR-LIBRAIRE,

RUE DES MATHURINS ST.-J., HÔTEL CLUNY.

1818.

SUITE
DU SALON DE 1767.

BRENET.

118. *Jésus-Christ et la Samaritaine.*

Tableau de douze pieds de haut, sur neuf pieds trois pouces de large.

BRENET est un bon diable qui fait de son mieux, et qui ferait peut-être bien s'il était riche; mais il est pauvre. Il a la pratique de tous les curés de village. Il leur en donne pour leur argent. Il vit; sa femme a des cotillons, ses enfans ont des souliers, et le talent se perd.

> Haud facilè emergunt, quorum virtutibus obstat
> Res angusta domi; sed Romæ durior illis
> Conatus (1).

Maxime vraie par toute la terre. Les besoins de la vie, qui disposent impérieusement de nous, égarent les talens qu'ils appliquent à des choses qui leur sont étrangères, et dégradent souvent ceux que le hasard a bien employés. C'est un des inconvéniens de la société auquel je ne sais point de remède. Tenez, mon ami, je suis tout prêt à croire que ce maudit lien conjugal que vous prêchez, comme un certain fou de Genève prêche le suicide, sans vous y empiéger, abaisse l'âme et l'esprit. Combien de démarches auxquelles on se résoud pour sa femme et pour ses enfans, et qu'on dédaignerait pour soi! On dirait avec Le Clerc de Montmercy (2), qui ne veut devoir l'aisance à personne, un grabat dans un grenier, sous les tuiles, une cruche d'eau, un morceau de pain dur et moisi, et des livres, et l'on suivrait la pente de son goût. Mais est-il permis à un époux, à un père d'avoir cette fierté, et d'être sourd à la plainte, aveugle sur la misère qui l'entoure? J'arrive à Paris. J'allais prendre la fourrure, et m'installer parmi les docteurs de Sorbonne. Je rencontre sur mon chemin une femme belle comme un ange; je veux coucher avec elle; j'y couche; j'en ai quatre enfans; et me voilà forcé d'abandonner les mathématiques que j'aimais, Homère et Virgile que je portais toujours dans ma poche, le

(1) Lorsque la misère est au logis, il est difficile au talent de percer, et la tâche est bien plus dure à Rome qu'ailleurs.

(2) Le Clerc de Montmercy est poëte, philosophe, avocat, géomètre, botaniste, physicien, médecin, anatomiste; il sait tout ce qu'on peut apprendre: il meurt de faim; mais il est savant.

théâtre pour lequel j'avais du goût ; trop heureux d'entreprendre l'Encyclopédie, à laquelle j'aurai sacrifié vingt-cinq ans de ma vie.

On voit à droite la Samaritaine appuyée sur le bord du puits, le Christ assis et la dominant. Par derrière le Christ, quelques apôtres scandalisés de leur divin maître, surpris en conversation avec une femme qui faisait quelquefois son mari cocu, et révélant à cette femme ses petites fredaines qui n'étaient ignorées de personne. La tête du Christ n'est pas mal ; mais le reste est mauvais. J'avais juré de ne décrire aucun mauvais tableau. Je ne sais pourquoi je manque à ma parole, en faveur de M. Brenet que je ne connais point, et à qui je ne dois rien.

Jésus-Christ sur la montagne des Oliviers.

C'est un ange étendu à plat sur des nuages, qui a bien plus l'air d'un messager de bonnes nouvelles, que d'un porteur de calice amer. C'est un Christ si sec, si long, si ignoble, qu'on le prendrait pour M. de Vaneck travesti.

Autre exemple de l'art de ramper en peinture.

Ce mauvais tableau a pensé faire répandre du sang. Un jeune mousquetaire appelé Moret, regardait avec attention un homme assez plat, assis au café de Viseux, à la même table que lui. Cet homme, si attentivement et si continûment regardé, dit à Moret : Monsieur, est-ce que vous m'auriez vu quelque part? Vous l'avez deviné. Tenez, monsieur, vous ressemblez comme deux gouttes d'eau à un certain Christ, de Brenet, qui est maintenant au Salon. Et l'autre tout courroucé : Parlez-donc, monsieur, est-ce que vous me prenez pour un jean-foutre? Et puis voilà la querelle engagée, des épées tirées, la garde, le commissaire appelés ; et le commissaire qui se tourmentait à persuader à ce quidam colérique qu'on n'en était pas moins honnête homme pour ressembler à un Christ ; et le quidam qui répondait au commissaire : Monsieur, cela vous plaît à dire, mais vous n'avez pas vu celui de Brenet. Je ne veux point ressembler à un Christ, et moins à celui-là qu'à un autre. Et le Moret : Oh ! pardieu, vous y ressemblerez malgré vous, *et cætera.* Je voudrais avoir fait ce conte ; mais ce n'en est point un.

Bonsoir, mon ami : *Semper frondesce, et vale.*

120. LOUTHERBOURG.

Ut pictura poesis erit.

Il en est de la poésie ainsi que de la peinture. Combien on

l'a dit de fois ! Mais ni celui qui l'a dit le premier, ni la multitude de ceux qui l'ont répété après lui, n'ont compris toute l'étendue de cette maxime. Le poëte a sa palette comme le peintre ses nuances, ses passages, ses tons. Il a son pinceau et son faire ; il est sec, il est dur, il est cru, il est tourmenté, il est fort, il est vigoureux, il est doux, il est harmonieux et facile. Sa langue lui offre toutes les teintes imaginables ; c'est à lui à les bien choisir. Il a son clair-obscur, dont la source et les règles sont au fond de son âme. Vous faites des vers? Vous le croyez, parce que vous avez appris de Richelet à arranger des mots et des syllabes dans un certain ordre et selon certaines conditions données ; parce que vous avez acquis la facilité de terminer ces mots et ces syllabes ordonnées par des consonnances. Vous ne peignez pas ; à peine savez-vous calquer. Vous n'avez pas, peut-être même êtes-vous incapable de prendre la première notion du rhythme ; le poëte a dit :

Monte decurrens velut amnis, imbres
Quem super notas aluêre ripas,
Fervet, immensusque ruit profundo
Pindarus ore.

Qui est-ce qui ose imiter Pindare? c'est un torrent qui roule ses eaux à grand bruit de la cîme d'un rocher escarpé. Il se gonfle, il bouillonne, il renverse, il franchit sa barrière, il s'étend ; c'est une mer qui tombe dans un gouffre profond.

Vous avez senti la beauté de l'image, qui n'est rien : c'est le rhythme qui est tout ici ; c'est la magie prosodique de ce coin du tableau, que vous ne sentirez peut-être jamais. Qu'est-ce donc que le rhythme, me demandez-vous? C'est un choix particulier d'expressions ; c'est une certaine distribution de syllabes longues ou brèves, dures ou douces, sourdes ou aigres, légères ou pesantes, lentes ou rapides, plaintives ou gaies, ou un enchaînement de petites onomatopées analogues aux idées qu'on a, et dont on est fortement occupé ; aux sensations qu'on ressent et qu'on veut exciter ; aux phénomènes dont on cherche à rendre les accidens ; aux passions qu'on éprouve, et au cri animal qu'elles arracheraient ; à la nature, au caractère, au mouvement des actions qu'on se propose de rendre ; et cet art-là n'est pas plus de convention que les effets de la lumière et les couleurs de l'arc-en-ciel ; il ne se prend point ; il ne se communique point ; il peut seulement se perfectionner. Il est inspiré par un goût naturel, par la mobilité de l'âme, par la sensibilité. C'est l'image même de l'âme rendue par les inflexions de la voix, les nuances successives, les passages, les tons d'un discours accé-

léré, ralenti, éclatant, étouffé, tempéré en cent manières diverses. Ecoutez le défi énergique et bref de cet enfant qui provoque son camarade. Ecoutez ce malade qui traîne ses accens douloureux et longs. Ils ont rencontré l'un et l'autre le vrai rhythme, sans y penser. Boileau le cherche et le trouve souvent. Il semble venir au-devant de Racine. Sans ce mérite, un poëte ne vaut presque pas la peine d'être lu; il est sans couleur. Le rhythme, pratiqué de réflexion, a quelque chose d'apprêté et de fastidieux. C'est une des principales différences d'Homère et de Virgile, de Virgile et de Lucain, de l'Arioste et du Tasse. Le sentiment se plie de lui-même à l'infinie variété du rhythme; la réflexion ne saurait. L'étude, le goût acquis, la réflexion saisiront fort bien la place d'un vers spondaïque; l'habitude dictera le choix d'une expression, elle séchera des pleurs, elle laissera couler les larmes; mais frapper mes yeux et mon oreille, porter à mon imagination, par le seul prestige des sons, le fracas d'un torrent qui se précipite, ses eaux gonflées, la plaine submergée, son mouvement majestueux, et sa chute dans un gouffre profond; cela ne se peut. Entrelacer d'étude des syllabes sourdes ou molles, entre des syllabes fortes, éclatantes ou dures, suspendre, accélérer, heurter, briser, renverser; cela ne se peut. C'est nature, et nature seule qui dicte la véritable harmonie d'une période entière, d'un certain nombre de vers. C'est elle qui fait dire à Quinault :

Au temps heureux où l'on sait plaire,
Qu'il est doux d'aimer tendrement!
Pourquoi dans les périls, avec empressement
Chercher d'un vain honneur l'éclat imaginaire?
Pour une trompeuse chimère,
Pourquoi quitter un bien charmant?
Au temps heureux où l'on sait plaire,
Qu'il est doux d'aimer tendrement!

C'est elle qui fait dire à Voltaire :

Le moissonneur ardent, qui court avant l'aurore
Couper les blonds épis que l'été fait éclore,
S'arrête, s'inquiète et pousse des soupirs :
Son cœur est étonné de ses nouveaux désirs.
Il demeure enchanté dans ces belles retraites,
Et laisse en soupirant ses moissons imparfaites.

Que reste-t-il de ces deux morceaux divins, si vous en ôtez l'harmonie? Rien. C'est elle encore qui fait dire à Chaulieu :

Tel qu'un rocher, dont la tête
Égalant le mont Athos,
Voit à ses pieds la tempête

Troubler le calme des flots :
La mer autour bruit et gronde ;
Malgré ses émotions,
Sur son front élevé règne une paix profonde
Que tant d'agitations,
Et que les fureurs de l'onde
Respectent à l'égal du nid des alcyons.

Il faut voir le tourment, l'inquiétude, le chagrin, le travail du poëte, lorsque cette harmonie se refuse. Ici, c'est une syllabe de trop; là, c'est une syllabe de moins. L'accent tombe, quand il doit être soutenu; il se soutient, quand il doit tomber. La voix éclate où la chose la veut sourde; elle est sourde où la chose la veut éclatante. Les sons glissent où le sens doit les faire onduler, bouillonner. J'en appelle au petit nombre de ceux qui ont éprouvé ce supplice. Toutefois sans la facilité de trouver ce chant, cette espèce de musique, on n'écrit ni en vers ni en prose : je doute même qu'on parle bien. Sans l'habitude de la sentir ou de la rendre, on ne sait pas lire ; et qui est-ce qui sait lire? Partout où cette musique se fait entendre, elle est d'un charme si puissant, qu'elle entraîne, et le musicien qui compose, au sacrifice du terme propre, et l'homme sensible qui écoute, à l'oubli de ce sacrifice. C'est elle qui prête aux écrits une grâce toujours nouvelle. On retient une pensée. On ne retient point l'enchaînement des inflexions fugitives et délicates de l'harmonie. Ce n'est pas à l'oreille seulement, c'est à l'âme d'où elle est émanée, que la véritable harmonie s'adresse. Ne dites pas d'un poëte sec, dur et barbare, qu'il n'a point d'oreille; dites qu'il n'a pas assez d'âme. C'est de ce côté que les langues anciennes avaient un avantage infini sur les langues modernes. C'était un instrument à mille cordes, sous les doigts du génie; et ces anciens savaient bien ce qu'ils disaient, lorsqu'au grand scandale de nos froids penseurs du jour, ils assuraient que l'homme vraiment éloquent s'occupait moins de la propriété rigoureuse, que du lieu de l'expression. Ah! mon ami, quels soins il faudrait donner encore à ces quatre pages, si elles devaient être imprimées, et que je voulusse y mettre l'harmonie dont elles sont susceptibles! Ce ne sont pas les idées qui me coûtent; c'est le ton qui leur convient. En littérature comme en peinture, ce n'est pas une petite affaire que de savoir conserver son esquisse. Cela est bien pour ce que cela est; et parlons de Loutherbourg. On peut réduire les compositions qu'il a exposées sous quatre classes. Des batailles, des marines et des tempêtes, des paysages et des dessins.

BATAILLES.

Une Bataille.

A droite, tout-à-fait dans la demi-teinte, c'est un château couvert de fumée. On n'en aperçoit que le haut, qu'on escalade, et d'où les assiégeans sont précipités dans un fossé, où on les voit tomber pêle-mêle. En allant de ce fossé vers la gauche, le terrain s'élève, et l'on voit à terre des drapeaux, des timbales, des armes brisées, des cadavres, une mêlée de combattans formant une grande masse où l'on discerne un cavalier blanc à demi-renversé, mort, et tombant en arrière vers la croupe de son cheval; plus, sur le fond, de profil, un cavalier brun, dont le cheval se cabre, et qui meurt. A la fumée, et à la lueur forte et rougeâtre qui colore cette fumée, on reconnaît l'effet d'un coup de canon. Sur les deux ailes et sur le fond, ce sont des combats particuliers, des actions moins ramassées, plus éteintes, et faisant valoir la masse principale. Dans cette masse, le cavalier blanc est vu par la croupe de son cheval. Sur le devant, vers le centre du combat, morts, mourans, hommes blessés et diversement étendus sur la terre. Je passe sur beaucoup d'autres incidens.

Voilà un genre de peinture, où il n'y a proprement ni unité de temps, ni unité d'action, ni unité de lieu. C'est un spectacle d'incidens divers, qui n'impliquent aucune contradiction. L'artiste est donc obligé d'y montrer d'autant plus de poésie, de verve, d'invention, de génie, qu'il est moins gêné par les règles. Il faut que je voie partout la variété, la fougue, le tumulte extrême. Il ne peut y avoir d'autre intérêt. Il faut que l'effroi et la commisération s'élancent à moi de tous les points de la toile. Si l'on ne s'en tenait point à des actions communes (et j'appelle actions communes toutes celles où un homme en menace ou en tue un autre), mais qu'on imaginât quelque trait de générosité, quelque sacrifice de la vie à la conservation d'un autre, on élèverait mon âme, on la serrerait, peut-être même m'arracherait-on des larmes. J'aime mieux une bataille tirée de l'histoire qu'une bataille d'imagination. Il y a, dans la première, des personnages principaux que je connais et que je cherche.

Le genre de bataille est celui de l'expression. Celle-ci est belle, très-belle; elle est fortement coloriée; il y a une grande intelligence de presque toutes les parties de l'art. Ce nuage rougeâtre, qui occupe la partie supérieure du fond, est bien vrai. Avec tout cela, il y a une ordonnance de routine qui marque une stérilité presque incurable, et puis une uniformité d'incidens, ou qui n'intéressent point, ou qui intéressent également. J'aimerais

bien mieux remarquer au milieu de ce fracas un général tranquille, oubliant le danger qui l'environne de toutes parts, pour assurer la gloire d'une grande journée, ayant l'œil à tout, la tête fière, et donnant ses ordres sur un champ de bataille comme dans son palais. J'aimerais bien mieux voir quelques uns de ses principaux officiers occupés à lui former de leurs corps un bouclier. Je n'entends pas par une bataille, une escarmouche de pandours ou de hussards ; j'en ai une plus grande idée.

Combat sur terre.

Au centre, c'est une masse de combattans de la plus grande force, du plus grand effet. On y discerne, on est frappé par un cavalier vu par le dos et par la croupe de son cheval blanc et vigoureux. Il porte un étendard, qu'un fantassin, qui est à sa gauche, cherche à lui enlever avec la vie. Mais ce cavalier a saisi la garde de l'épée du fantassin, et va lui plonger la sienne dans la gorge. L'étendard, élevé et déployé, fait un bel effet. Il marque un plan. Cependant le cavalier court un autre danger non moins imminent ; à droite, un autre fantassin s'est emparé de la bride de son cheval ; mais l'animal furieux lui tient le bras entre ses dents, et lui arrache des cris. Sous ses pieds, des chevaux ; autour de ces combattans, des morts, des mourans ; de droite et de gauche, des mêlées séparées, des corps particuliers de troupes engagés, s'éteignant, s'étendant sur le fond, perdant insensiblement de la grandeur et de la lumière, s'isolant de la masse principale, et la chassant en devant.

Il y a, comme on voit, deux manières d'ordonner une bataille, ou en pyramidant par le centre de l'action ou de la toile, auquel correspond le sommet de la pyramide, et d'où les branches ou différens plans de cette pyramide vont en s'étendant sur le fond, à mesure qu'ils s'enfoncent dans le tableau, magie qui ne suppose qu'une intelligence commune de la perspective et de la distribution des ombres et des lumières ; ou en embrassant un grand espace, en regardant toute l'étendue de sa toile comme un vaste champ de bataille, ménageant sur ce champ des inégalités, y répandant les différens incidens, les actions diverses, les masses, les groupes, liés par une longue ligne qui serpente, ainsi qu'on le voit dans les compositions de Lebrun. Je préfère cette manière ; elle demande plus de fécondité ; elle fournit plus au génie ; tout se déploie et se fait valoir : c'est un instant d'une action générale ; c'est un poëme ; les trois unités y sont. Au lieu qu'à la manière de Loutherbourg, deux ou trois objets principaux, un ou deux énormes chevaux couvrent le reste. Il semble qu'il n'y ait qu'un incident, qu'un point remarquable, c'est

le sommet de la pyramide, auquel on a tout sacrifié pour le faire saillir.

Combat de mer.

L'ordonnance de ce combat de mer différera de peu de l'ordonnance du combat de terre; tant ce technique, ou la manière de pyramider du centre de la toile vers le fond est bornée.

A droite, dans la demi-teinte, ainsi qu'à l'un des deux combats précédens, vaisseau et combattans, dont les armes à feu sont dirigées vers un autre bâtiment, qui fait le sommet de la pyramide et la masse principale. Autour de ce dernier bâtiment, foule d'hommes tombant ou précipités dans les eaux. Sur la droite, un de ces précipités, isolé et cherchant à se raccrocher au bâtiment. A gauche, sur le fond, et faisant l'effet des petites actions ou mêlées latérales aux deux combats de terre, autres vaisseaux couverts de combattans, éloignés, éteints, et chassant en devant le bâtiment du milieu. J'aurais deviné d'avance cette distribution. On a changé d'élément; mais c'est la même routine. D'ailleurs celui-ci est moins beau. Comme on y a plus encore affecté la vigueur, il y a plus de papillotage. L'action se passe au milieu des flots agités et écumeux.

MARINES et TEMPÊTES.

Marée montante, et autres.

La marée montante; les animaux qu'on passe dans une barque, et qui descendent des montagnes. Le paysage avec des animaux appartenant à un homme de mérite, mais un peu singulier. Je ne suis point étonné qu'ils n'aient point été exposés. Cet honnête homme, honnête, et très-honnête, fait peu de cas du genre humain, et vit beaucoup pour lui. Il est receveur-général des finances. Il s'appelle Randon de Boisset. Vous ne verrez pas ses tableaux; mais vous saurez une de ses actions, qui ne vous déplaira pas. Au bout de cinq à six mois de son installation dans la place de fermier-général, lorsqu'il vit l'énorme masse d'argent qui lui revenait, il témoigna le peu de rapport qu'il y avait entre son mince travail et une aussi prodigieuse récompense; il regarda cette richesse si subitement acquise, comme un vol, et s'en expliqua sur ce ton à ses confrères, qui en haussèrent les épaules, ce qui ne l'empêcha pas de renoncer à sa place. Il est très-instruit. Il aime les sciences, les lettres et les arts. Il a un très-beau cabinet de peinture, des statues, des vases, des porcelaines et des livres. Sa bibliothéque est double. L'une, des plus belles éditions, qu'il respecte au point de ne les jamais ouvrir. Il lui suffit de les avoir et de les montrer. L'autre,

d'éditions communes, qu'il lit, qu'il prête, et qu'on fatigue tant qu'on veut. On sait ces bizarreries; mais on les pardonne à la probité, au bon goût, et au vrai mérite. Je l'ai connu jeune; et il n'a pas tenu à lui que je ne devinsse opulent.

Une Marine.

On voit, à droite, un grand pan de murailles ruinées, au-dessus duquel, tout-à-fait de ce côté, une espèce de fabrique voûtée. Au pied de cette fabrique, des masses de roches. Plus vers la gauche, au-dessus du même mur, et un peu dans l'enfoncement, une assez haute portion de tour gothique avec l'éperon qui la soutient. Sur le devant, vers le sommet de la fabrique, un passage étroit, avec une balustrade conduisant de cette fabrique ruinée à une espèce de phare. Ce passage est construit sur le ceintre d'une arcade, d'où l'on descend à la mer par un long escalier. Au pied du phare, sur le même plan, vers la gauche, un vaisseau penché à la côte, comme pour être radoubé et calfaté. Plus vers la gauche, un autre vaisseau. Tout l'espace, compris entre la fabrique de la droite et l'autre côté de la toile, est mer. Seulement sur le devant, vers la gauche, il y a une langue de terre, où des matelots boivent, fument et se reposent.

Très-beau tableau, d'une grande vigueur. La fabrique à droite bien variée, bien imaginée, de bel effet. Les figures, sur la langue de terre, bien dessinées et coloriées à plaisir. Si l'on voyait ce morceau seul, on ne pourrait s'empêcher de s'écrier: O la belle chose! mais on le compare malheureusement avec un Vernet, qui en alourdit le ciel, qui fait sortir l'embarras et le travail de la fabrique, qui accuse les eaux de fausseté, et qui rend sensible aux moins connaisseurs la différence d'une figure qui a du dessin et de la couleur, mais qui n'a que cela; la différence d'un pinceau vigoureux, mais âpre et dur, et d'une harmonie de nature; d'un original et d'une belle imitation, de Virgile et de Lucain. Le Loutherbourg est fait et bien fait. Le Vernet est créé.

Une Tempête.

On voit, à gauche, un grand rocher. Sur une longue saillie de ce rocher s'élevant à pic au-dessus des eaux, un homme agenouillé et courbé, qui tend une corde à un malheureux qui se noie. Voilà qui est bien imaginé. Sur une avance, au pied du rocher, un autre homme qui tourne le dos à la mer, qui se dérobe avec les mains, dont il se couvre le visage, les horreurs de la tempête; cela est bien encore. Sur le devant, du

même côté, un enfant noyé, étendu sur le rivage, et la mère qui se désole sur son enfant. M. Loutherbourg, cela est mieux, mais ne vous appartient pas; vous avez pris cet incident à Vernet. Au même endroit, plus vers la droite, un époux qui soutient sous les bras sa femme nue, et moribonde. Ni cela non plus, M. Loutherbourg; autre incident emprunté de Vernet. Le reste est une mer orageuse, des eaux agitées et couvertes d'écume. Au-dessus des eaux un ciel obscur, qui se résoud en pluie.

Tableau cru, dur, sans mérite, sans effet, peint de réminiscence de plusieurs autres. Plagiat. Ces eaux de Loutherbourg sont fausses, ou celles de Vernet. Ce ciel de Loutherbourg est solide et pesant, ou les mêmes ciels de Vernet ont trop de légèreté, de liquidité et de mouvement. M. Loutherbourg, allez voir la mer. Vous êtes entre des étables, et l'on s'en aperçoit; mais vous n'avez jamais vu de tempêtes.

Autre Tempête.

A droite, roches formidables, dont les proéminences s'élancent vers la mer, et sont suspendues en voûte au-dessus de la surface des eaux. Sur ces roches, plus sur le devant, autres roches moins considérables, mais plus avancées dans la mer. Dans une espèce de détroit ou d'anse formée par ces dernières, une mer qui s'y porte avec fureur. Sur leur penchant, dans la demi-teinte, homme assis, soutenant par la tête une femme noyée, qu'un autre, sur la pente en dessous, porte par les pieds. Sur l'extrémité d'une de ces roches ceintrées du fond, la plus isolée, la plus loin jetée sur les flots, un spectateur, les bras étendus, effrayé, stupéfait, et regardant les flots en un endroit où vraisemblablement des malheureux viennent d'être brisés, submergés. Autour de ces masses escarpées, hérissées, inégales, sur le devant et dans le lointain, des flots soulevés et écumeux. Vers le fond, sur la gauche, un vaisseau battu de la tempête. Toute cette scène obscure ne reçoit du jour que d'un endroit du ciel, à gauche, où les nuées sont moins épaisses. Ces nuées vont, en se condensant, en s'obscurcissant, sur toute l'étendue des eaux. Elles sont comme palpables vers la gauche.

Les eaux sont dures et crues. Pour ces nuées, Vernet aurait bien su les rendre aussi denses, sans les faire mates, lourdes, immobiles et compactes. Si les ciels, les eaux, les nuées de Loutherbourg sont durs et crus, c'est la suite de sa vigueur affectée, et de la difficulté de mettre d'accord, quand on a forcé de couleur, quelques objets.

PAYSAGES.

Cascade.

A droite, masse de rochers. Cascade entre ces rochers. Montagnes sur le fond. Vers la gauche, au-delà des eaux de la cascade, sur une terrasse assez élevée, animaux et pâtre, une vache couchée, une autre vache qui descend dans l'eau, une troisième arrêtée, sur laquelle le pâtre, debout et vu par le dos, a les bras appuyés. Tout-à-fait vers la gauche, le chien du pâtre, ensuite des arbres et du paysage.

Arbres lourds, mauvais ciel, à l'ordinaire; pauvre paysage. Cet artiste a communément le pinceau plus chaud. Mais, me direz-vous, qu'est-ce que peindre chaudement? C'est conserver sur la toile, aux objets imités, la couleur des êtres de la nature, dans toute sa force, dans toute sa vérité, dans tous ses accidens. Si vous exagérez, vous serez éclatant; mais dur, mais cru. Si vous restez en deçà, vous serez peut-être doux, moelleux, harmonieux, mais faible. Dans l'un et l'autre cas, vous serez faux, à vous juger à la rigueur.

Autre Paysage.

J'aperçois des montagnes à ma droite; plus sur le fond, du même côté, le clocher d'une église de village; sur le devant, en m'avançant vers la gauche, un paysan assis sur un bout de rocher, son chien dressé sur les pattes de derrière, et posé sur ses genoux; plus bas et plus à gauche, une laitière qui donne, dans une écuelle, de son lait à boire au chien du berger. Quand une laitière donne de son lait à boire au chien, je ne sais ce qu'elle refuse au berger. Autour du berger, sur le devant, moutons qui se reposent et qui paissent. Plus vers la gauche, et un peu plus sur le fond, des bœufs, des vaches; puis une mare d'eau. Tout-à-fait à ma gauche, et sur le devant, chaumière, maisonnette, petite fabrique, derrière laquelle des arbres et des rochers qui terminent la scène champêtre, dont le centre présente des montagnes dispersées dans le lointain; montagnes qui lui donnent de l'étendue et de la profondeur. La lumière rougeâtre, dont elle est éclairée, est bien du soir; et il y a quelque finesse dans l'idée du tableau.

Autre Paysage.

Il y a un tableau de Vernet qui semble avoir été fait exprès pour être comparé à celui-ci, et apprécier le mérite des deux artistes. Je voudrais que ces rencontres fussent plus fréquentes. Quel progrès n'en ferions-nous pas dans la connaissance de la

peinture ? En Italie, plusieurs musiciens composent sur les mêmes paroles. En Grèce, plusieurs poëtes dramatiques traitaient le même sujet. Si l'on instituait la même lutte entre les peintres, avec quelle chaleur n'irions-nous pas au Salon, quelles disputes ne s'élèveraient pas entre nous ? Et chacun s'appliquant à motiver sa préférence, quelles lumières, quelle certitude de jugement n'acquerrions-nous pas ? D'ailleurs, croit-on que la crainte de n'être que le second n'excitât pas de l'émulation entre les artistes, et ne les portât pas à quelques efforts de plus ?

Des particuliers, jaloux de la durée de l'art parmi nous, avaient projeté une souscription, une loterie. Le prix des billets devait être employé à occuper les pinceaux de notre académie. Les tableaux auraient été exposés et appréciés. S'il y avait eu moins d'argent qu'il n'en fallait, on aurait augmenté le prix du billet. Si le fond de la loterie avait excédé la valeur des tableaux, le surplus aurait été reversé sur la loterie suivante. Le gain du premier lot consistait à entrer le premier dans le lieu de l'exposition, et à choisir le tableau qu'on aurait préféré. Ainsi il n'y avait d'autre juge que le gagnant. Tant pis pour lui, et tant mieux pour celui qui choisissait après lui, si, négligeant le jugement des artistes et du public, il s'en tenait à son goût particulier. Ce projet n'a point eu lieu, parce qu'il était embarrassé de différentes difficultés, qui disparaissent en suivant la manière simple dont je l'ai conçu.

La scène montre à droite le sommet d'un vieux château au-dessous des rochers. Dans ces rochers, trois arcades pratiquées. Au long de ces arcades, un torrent, dont les eaux, resserrées par une autre masse de roches qui s'avancent encore plus sur le devant, viennent se briser, bondir, couvrir de leur écume un gros quartier de pierre brute, et s'échappent ensuite en petites nappes sur les côtés de cet obstacle. Ce torrent, ces eaux, cette masse font un très-bel effet et bien pittoresque. Au-delà de ce poétique local, les eaux se répandent et forment un étang. Au-delà des arcades, un peu plus sur le fond et vers la gauche, on découvre le sommet d'un nouveau rocher couvert d'arbustes et de plantes sauvages. Au pied de ce rocher, un voyageur conduit un cheval chargé de bagages ; il semble se proposer de grimper vers les arcades par un sentier coupé dans le roc, sur la rive du torrent. Il y a, entre son cheval et lui, une chèvre. Au-dessous de ce voyageur, plus sur le devant et plus sur la gauche, on rencontre une paysanne montée sur une bourrique. L'ânon suit sa mère. Tout-à-fait sur le devant, au bord de l'étang formé des eaux du torrent,

sur un plan correspondant à l'intervalle qui sépare le voyageur qui conduit son cheval, de la paysanne affourchée sur son ânesse, c'est un pâtre qui mène ses bestiaux à l'étang. La scène est fermée à gauche par une haute masse de roches couvertes d'arbustes, et elle reçoit sa profondeur des sommités de montagnes vaporeuses qu'on a placées au loin, et qu'on découvre entre les roches de la gauche et la fabrique de la droite.

Quand Vernet ne l'emporterait pas de très-loin sur Loutherbourg, par la facilité, l'effet, toutes les parties du technique, ses compositions seraient encore plus intéressantes que celles de son antagoniste. Celui-ci ne sait introduire dans ses compositions que des pâtres et des animaux. Qu'y voit-on? Des pâtres et des animaux; et toujours des pâtres et des animaux. L'autre y sème des personnages et des incidens de toute espèce; et ces personnages et ces incidens, quoique vrais, ne sont pas la nature commune des champs. Cependant ce Vernet, tout ingénieux, tout fécond qu'il est, reste encore bien en arrière du Poussin du côté de l'idéal. Je ne vous parlerai point de l'Arcadie de celui-ci, ni de son inscription sublime, *et ego in Arcadiâ;* je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie. Mais voici ce qu'il a montré dans un autre paysage plus sublime peut-être, et moins connu. C'est celui-ci, qui sait aussi quand il lui plaît, vous jeter du milieu d'une scène champêtre l'épouvante et l'effroi! La profondeur de sa toile est occupée par un paysage noble, majestueux, immense. Il n'y a que des roches et des arbres; mais ils sont imposans. Votre œil parcourt une multitude de plans différens depuis le point le plus voisin de vous, jusqu'au point de la scène le plus enfoncé. Sur un de ces plans-ci, à gauche, tout-à-fait au loin, sur le fond, c'est un groupe de voyageurs qui se reposent, qui s'entretiennent, les uns assis, les autres couchés; tous dans la plus parfaite sécurité. Sur un autre plan, plus sur le devant, et occupant le centre de la toile, c'est une femme qui lave son linge dans une rivière; elle écoute. Sur un troisième plan, plus sur la gauche, et tout-à-fait sur le devant, c'était un homme accroupi; mais il commence à se lever et à jeter ses regards mêlés d'inquiétude et de curiosité vers la gauche et le devant de la scène; il a entendu. Tout-à-fait à droite et sur le devant, c'est un homme debout, transi de terreur, et prêt à s'enfuir; il a vu. Mais qui est-ce qui lui imprime cette terreur? Qu'a-t-il vu? Il a vu, tout-à-fait sur la gauche et sur le devant, une femme étendue à terre, enlacée d'un énorme serpent qui la dévore et qui l'entraîne au fond des eaux, où ses bras, sa tête et sa chevelure pendent déjà. Depuis les voyageurs tranquilles du fond, jusqu'à ce dernier

spectacle de terreur, quelle étendue immense, et sur cette étendue, quelle suite de passions différentes, jusqu'à vous qui êtes le dernier objet, le terme de la composition! Le beau tout! le bel ensemble! C'est une seule et unique idée qui a engendré le tableau. Ce paysage, ou je me trompe fort, est le pendant de l'Arcadie; et l'on peut écrire sous celui-ci φοϐὸς; et sous le précédent καὶ ἐλεὸς.

Voilà les scènes qu'il faut savoir imaginer, quand on se mêle d'être un paysagiste. C'est à l'aide de ces fictions, qu'une scène champêtre devient autant et plus intéressante qu'un fait historique. On y voit le charme de la nature avec les incidens les plus doux ou les plus terribles de la vie. Il s'agit bien de montrer ici un homme qui passe; là, un pâtre qui conduit ses bestiaux; ailleurs, un voyageur qui se repose; en un autre endroit, un pêcheur, sa ligne à la main, et les yeux attachés sur les eaux. Qu'est-ce que cela signifie? Quelle sensation cela peut-il exciter en moi? Quel esprit, quelle poésie y a-t-il là-dedans? Sans imagination on peut trouver ces objets, à qui il ne reste plus que le mérite d'être bien ou mal placés, bien ou mal peints; c'est qu'avant de se livrer à un genre de peinture quel qu'il soit, il faudrait avoir lu, réfléchi, pensé; c'est qu'il faudrait s'être exercé à la peinture historique qui conduit à tout. Tous les incidens du paysage du Poussin sont liés par une idée commune, quoiqu'isolés, distribués sur différens plans et séparés par de grands intervalles. Les plus exposés au péril, ce sont ceux qui en sont les plus éloignés. Ils ne s'en doutent pas; ils sont tranquilles; ils sont heureux; ils s'entretiennent de leur voyage. Hélas! parmi eux, il y a peut-être un époux que sa femme attend avec impatience, et qu'elle ne reverra plus; un fils unique que sa mère a perdu de vue depuis long-temps, et dont elle soupire en vain le retour; un père qui brûle du désir de rentrer dans sa famille; et le monstre terrible qui veille dans la contrée perfide dont le charme les a invités au repos, va peut-être tromper toutes ces espérances. On est tenté, à l'aspect de cette scène, de crier à cet homme qui se lève d'inquiétude: fuis; à cette femme qui lave son linge: quittez votre linge, fuyez; à ces voyageurs qui se reposent: que faites-vous là? fuyez, mes amis, fuyez. Est-ce que les habitans des campagnes, au milieu des occupations qui leur sont propres, n'ont pas leurs peines, leurs plaisirs, leurs passions, l'amour, la jalousie, l'ambition? leurs fléaux, la grêle qui détruit leurs moissons, et qui les désole; l'impôt qui déménage et vend leurs ustensiles; la corvée qui dispose de leurs bestiaux, et les emmène; l'indigence et la loi qui les conduisent dans les prisons? N'ont-ils pas aussi

nos vices et nos vertus ? Si, au sublime du technique, l'artiste flamand avait réuni le sublime de l'idéal, on lui élèverait des autels.

Tableau d'Animaux.

On voit, à droite, un bout de roche; sur cette roche, des arbres; au pied le pâtre assis. Il tend, en souriant, un morceau de son pain à une vache blanche qui s'avance vers lui, et sous laquelle l'artiste a accroupi une autre vache rousse. Celle-ci est sur le devant, et couvre les pieds de la vache blanche. Autour de ces deux vaches, ce sont des moutons, des brebis, des béliers, des boucs, des chèvres. Il y a une échappée de campagne. Sur le fond, tout-à-fait sur la gauche, un âne s'avance de derrière une autre fabrique de roche, vers des chardons parsemés autour de cette masse qui ferme la scène du côté gauche.

Beau, très-beau tableau, très-vigoureusement et très-sagement colorié. Animaux vrais, peints et éclairés largement. Les brebis, les chèvres, les boucs, les béliers et l'âne sont surprenans. Pour le pâtre et tout le côté droit du tableau, s'il paraît un peu sourd, c'est peut-être le défaut de l'exposition, l'effet de la demi-teinte, qui est forte. Le ciel est un des plus mauvais, des plus lourds de l'artiste; c'est un gros quartier de lapis-lazuli à couper avec le ciseau d'un tailleur de pierre. On peut s'asseoir là-dessus, cela est solide. Jamais corps ne divisera cette épaisseur en tombant. Point d'oiseau qui n'y périsse étouffé. Il ne se meut point, il ne fuit point; il pèse sur ces pauvres bêtes. Vernet nous a rendus difficiles sur les ciels. Les siens sont si légers, si rares, si vaporeux, si liquides! Si Loutherbourg en avait le secret, comme ils feraient valoir le reste de sa composition! les objets seraient isolés, hors de la toile; ce serait une scène réelle. Jeune artiste, étudiez donc les ciels : vous voulez être vigoureux, j'y consens; mais tâchez de n'être pas dur. Ici, par exemple, vous avez évité l'un de ces défauts, sans tomber dans l'autre; et le vieux Berghem aurait souri à vos animaux.

DESSINS.

Le dedans d'une Etable, éclairée de la lumière naturelle.

Deux bœufs couchés, l'un la tête tournée vers la gauche, et sur le devant; l'autre la tête tournée vers la droite, et le corps presque entièrement couvert du premier. A gauche, sur le devant, mouton couché et qui dort. Du même côté, sur le fond, pâtre étendu à plat-ventre sur de la paille. La lumière naturelle entre par une fenêtre carrée ouverte au mur latéral de la

droite. Il faut voir la beauté et la vérité de ces animaux, l'effet du rideau de lumière qui glisse sur eux; comme ils en sont frappés, comme ils en sont largement éclairés, comme ils sont dessinés. J'aime mieux un pareil dessin que dix tableaux communs.

Le dedans d'une Etable, éclairée de la lumière d'une lanterne de corne.

En entrant dans cette étable par la gauche, on trouve des cruches et autres ustensiles champêtres; puis la lanterne de corne suspendue à un chevron de la toiture; au-dessous un chien qui dort; plus, vers la droite, dormant aussi, le pâtre, le dos étendu sur de belle paille; sous un râtelier tout-à-fait à la droite, un ânon couché sur des gerbes. Je serais transporté de celui-ci, si je n'avais pas vu le premier.

Scène champêtre éclairée par la lune.

Imaginez à gauche une grande arcade; sous cette grande arcade, des eaux; entre des nuages le disque de la lune, dont la lumière faible et pâle frappe la partie supérieure de la voûte ou arcade, et éclaire la scène. Au pied de la voûte, sur le devant, une chèvre; en s'avançant vers la droite, toujours sur le devant, des moutons et des vaches; depuis l'intérieur de la voûte, sur toute la longueur du fond, une fabrique ruinée, dont le sommet est couvert d'arbustes. Sur un plan qui partage à peu près en deux la profondeur, un pâtre sur son âne. Au-dessous, un peu plus sur la droite, un bélier et des moutons. Sur le devant, quelques masses de pierres. Des roches couvertes d'arbustes ferment la scène vers la droite. C'est encore un très-beau dessin.

L'artiste semble s'être proposé à peu près le même local et les mêmes objets à éclairer de toutes les lumières différentes qu'il s'agit de distinguer, avec du blanc, du brun et du bleu. Il n'a oublié que le feu. Après de pareilles études, il ne tombera pas dans le défaut si fréquent et si peu remarqué, je ne dis pas dans les paysages, mais dans toutes les compositions, de n'employer qu'un seul corps lumineux, et de peindre toutes les sortes de lumières.

Le dedans d'une Ecurie, éclairée d'une lanterne de corne placée sur le devant.

On voit, à gauche, les têtes de quelques bêtes à cornes. Sur le fond, un pâtre s'en allant vers la droite, avec une botte de paille sous chaque bras. La lanterne, posée à terre sur le devant, l'éclaire par le dos; plus, à droite et au premier plan, un âne

debout, qui brait. Autour de l'animal importun, des moutons couchés. Tout-à-fait à droite et sur le fond, un râtelier avec du foin. Les précédens ne déparent ni celui-ci ni les suivans.

Le dedans d'une Ecurie, éclairée par une lampe.

A gauche, une petite séparation tout-à-fait dans l'ombre et sur le devant, où l'on voit un pâtre assis sur un grabat, se frottant les yeux, bâillant, s'éveillant. Au-dessus de sa tête, des planches, sur lesquelles des pots et autres ustensiles. Au-delà de la couche du pâtre, en dedans de l'écurie, poteau d'où partent plusieurs chevrons, à l'un desquels la lampe est suspendue. Au pied de ce poteau, paniers et ustensiles. Proche la lampe, plus sur le fond, des chevaux. Vis-à-vis ces chevaux, un bouc. Sur un plan entre les chevaux et le bouc, un autre pâtre. Proche de celui-ci, un ânon. Autour de l'ânon, en allant vers la droite, quelques moutons. Au-dessus des moutons, sur le fond, vaches s'acheminant avec le reste des animaux vers une grande porte ouverte à droite, à l'angle intérieur du mur latéral droit. Tout-à-fait de ce côté, attenant à la porte sur le devant, fabrique de bois. Au pied de cette fabrique, des sacs debout, un crible et d'autres ustensiles.

Autre dedans d'Ecurie, éclairée d'une lampe.

A gauche, fabrique de bois. Sur une planche attachée à un poteau, lampe allumée. Au pied de ce poteau, pâtre endormi, son chien à ses pieds. Puis un amas de foin, une grande vache debout. Autour de cette vache, sur le devant, des moutons couchés et un ânon accroupi.

Fermez les yeux, prenez de ces six dessins le premier qui vous tombera sous la main ; et soyez sûr d'avoir une chose précieuse. Je ne sais si, à tout prendre, ils ne sont pas plus faits dans leur genre que les tableaux de l'artiste. Ici, il n'y a rien à reprendre.

Autres Dessins sur différens papiers.

C'est un berger à droite, assis à terre, le coude appuyé sur un bout de roche; ses animaux se reposent devant lui. C'est un souffle, mais c'est le souffle de la nature et de la vérité. Beau dessin, crayon large, grands animaux, économie de travail merveilleuse.

Le livret annonce d'autres morceaux sous le même numéro 30; mais je ne me les rappelle pas. Je ne les regrette pas pour vous ; la meilleure description dit si peu de chose ! mais bien pour moi qui les aurais vus.

Et vous voilà tiré de Loutherbourg, à qui certes on ne saurait refuser un grand talent. C'est une belle chose que son ta-

bleau d'animaux. Voyez cette vache blanche, comme elle est grasse! plus vous la regarderez de près, plus le faire vous en plaira; il est touché comme un ange. Le combat sur terre, le combat sur mer, la tempête, le calme, le midi, le soir, six morceaux qui appartiennent au comte de Creutz, sont tous fort beaux et d'un bel effet. Il y a des terrasses, des roches, des arbres, des eaux, imités à miracle, et d'un ton de couleur très-chaud, très-piquant. Dans la bataille sur terre, son morceau de réception, le coup de canon, ou plutôt ce ciel, cette fumée teinte d'un feu rougeâtre, est bien; le cheval blanc dessiné à ravir, belle croupe, tête pleine de vie. L'animal et le cavalier vont tomber. Le cavalier se renverse en arrière; il a abandonné ses armes; son cheval est sur la croupe. Les armes sont faites avec précision, et il y a là un tact tout particulier. Boucher m'arrêta par le bras, et me dit: Regardez bien ce morceau; c'est un homme que cela! L'autre cavalier, sur le fond, allonge le bras, en laissant tomber son sabre. Un des blessés, sur le devant, a une épée passée à travers les flancs, et tente inutilement de l'arracher. Il est bien dessiné; et son expression est forte. La touche vigoureuse des soldats morts, le brillant mat de l'acier donnent de la force au devant du tableau. La terrasse est chaudement faite, heurtée, coloriée. A l'angle droit, on escalade un fort. La teinte y est très-vaporeuse, les soldats ajustés à la manière de Salvator-Rose; mais ce n'est pas la touche fière de celui-ci. Si vous voulez bien savoir ce que c'est que papilloter en grand, arrêtez-vous un moment encore devant le combat de mer; et vous sentirez votre œil successivement attiré par différens objets séparément très-lumineux, sans avoir le temps de s'arrêter, de se reposer sur aucun. Les combattans n'y manquent pas d'action. Ce sont des Turcs, d'un côté; de l'autre des soldats cuirassés. Ce tableau est plus soigné et moins beau. A la tempête, le local est trop noir, les vagues lourdes, la pluie semblable à une trame de toile, à un réseau à prendre des bécasses; il est monotone, point de clair, pas la moindre lueur; les figures très-bien pensées, très-maussadement coloriées. Le calme est roussâtre et sec. A cet instant, les objets sont comme abreuvés de lumière, effet très-difficile à rendre. On n'obtient de grandes lumières, que par l'opposition des ombres; et à midi, tout est brillant, tout est clair; à peine y a-t-il de l'ombre dans la campagne; elle y est comme détruite par la vigueur des reflets. Il n'en reste qu'au fond des antres, dans les cavernes, où l'obscurité est redoublée par l'éclat général. Faible à la lisière des forêts, il faut s'y enfoncer pour l'y trouver forte. Le soir est peint chaudement: on voit que la terre est encore brûlante. Les arbres

ne sont pas mal feuillés. Loutherbourg en tout touche fortement et spirituellement. Revenez sur le tableau d'animaux. Regardez le cheval chargé de bagage, et son conducteur; et dites-moi s'il était possible de faire cet animal avec plus de finesse, et ce bagage avec plus de ragoût. Au morceau où la laitière donne de son lait au chien de berger, le chien est de bonne couleur, les figures sont bien dessinées, et la dégradation de la lumière prolonge, du centre du tableau à une distance infinie, la campagne et le lointain. J'ajouterai, de ses dessins, qu'il était possible d'y montrer plus d'esprit, plus d'intelligence. C'eût été bien dommage qu'une canne à pomme d'or égarée dans sa maison eût privé l'Académie d'un aussi grand artiste; cependant peu s'en est fallu. Quand on éveille la jalousie par un grand talent, il ne faut pas prêter le flanc du côté des mœurs. La furie de ce jeune peintre se jette sur tout; mais c'est dans les batailles surtout qu'elle se déploie. En lui pardonnant sa manière de pyramider, sa disposition est bien étendue; ses groupes s'y multiplient sans confusion; sa couleur est forte, les effets d'ombres et de lumières sont grands; ses figures noblement et naturellement dessinées, leurs attitudes variées; ses combattans bien en action, ses morts, ses mourans, ses blessés bien jetés, bien entassés sous les pieds de ses chevaux; ses animaux vrais et animés; ce sont des bataillons rompus, des postes emportés, un feu perçant à travers les rougeâtres tourbillons de la poussière et de la fumée; du sang, du carnage, un spectacle terrible. A l'une de ses tempêtes, sa mer est trop agitée aux parties éloignées du tableau. La chaloupe qui coule à fond, le mouvement de l'eau sont bien rendus, si ce n'est qu'il est absurde que de frêles bâtimens tentent un abordage par un gros temps, ou, comme disent les marins, par une mer trop dure. Encore une fois, Loutherbourg a un talent prodigieux; il a beaucoup vu la nature, mais ce n'est pas chez elle, c'est en visite chez Berghem, Wouvermans et Vernet. Il a de la couleur. Il peint d'une manière ragoûtante et facile. Ses effets sont piquans. Dans ses tableaux de paysages, il y a quelquefois des figures qui visent un peu à l'éventail; j'en appelle à l'un de ses tableaux du matin ou du soir, et à cette petite femme qu'on y voit montée sur un cheval, avec un petit chapeau de paille sur la tête, et noué d'un ruban sous son cou. Avec cela, c'est un furieux garçon, et qui n'en restera pas où il en est; surtout si, en s'assujétisant un peu plus à l'étude du vrai, ses compositions viennent à perdre je ne sais quoi de romanesque et de faux, qu'on y sent plus aisément qu'on ne le peut dire. Son grand tableau de bataille l'a élevé au rang d'académicien;

et c'est ma foi un beau titre. C'est le plus beau, celui qui caractérise le mieux un grand maître. Des dix-huit morceaux qu'il a exposés, il n'y en a pas un, où l'on ne découvre des beautés. Ce qui lui manque peut s'acquérir. On n'acquiert point ce qu'il a. Qu'il aille, qu'il regarde, et qu'il fasse provision de phénomènes. Si ses dessins sur papier blanc au crayon rouge ont moins d'effet que ceux sur papier bleu, cela tient certainement à la couleur du papier et du crayon. Un dessin sur papier blanc et à la sanguine est nécessairement plus égal de ton, de touche et d'effet ; mais en général ils sont d'un prix inestimable. Mon ami, y avez-vous bien pris garde? Avez-vous observé combien ils sont fins et spirituels? Quel effet ! quelle touche ! quel ragoût ! quelle vérité ! Ah ! les beaux dessins ! Berghem ne les désavouerait pas. Au reste, n'oubliez pas que je ne garantis ni mes descriptions, ni mon jugement sur rien ; mes descriptions, parce qu'il n'y a aucune mémoire sous le ciel qui puisse rapporter fidèlement autant de compositions diverses ; mon jugement, parce que je ne suis ni artiste, ni même amateur. Je vous dis seulement ce que je pense ; et je vous le dis avec toute ma franchise. S'il m'arrive d'un moment à l'autre de me contredire, c'est que d'un moment à l'autre j'ai été diversement affecté, également impartial quand je loue et que je me dédis d'un éloge, quand je blâme et que je me départs de ma critique. Donnez un signe d'approbation à mes remarques, lorsqu'elles vous paraîtront solides, et laissez les autres pour ce qu'elles sont. Chacun a sa manière de voir, de penser, de sentir. Je ne priserai la mienne, que quand elle se trouvera conforme à la vôtre ; et cela bien dit une fois, je continue mon chemin sans me soucier du reste, après avoir murmuré tout bas à l'oreille de l'ami Loutherbourg : Votre femme est jolie ; on le lui disait avant qu'elle vous appartînt : qu'on continue à le lui dire depuis qu'elle est à vous, à la bonne heure, si cela vous convient autant qu'à elle; mais faites en sorte qu'on puisse oublier sans conséquence, sur son lit ou le vôtre, son chapeau, son épée ou sa canne à pomme d'or. Madame Vassé, et tant d'autres moitiés d'artistes que je nommerais bien, ont aussi des lits ; mais on y retrouve tout ce qu'on y oublie.

131. DESHAYS.

Les portraits de Deshays sont si mauvais de dessin, de couleur et du reste, qu'ils ont l'air d'être faits en dépit de l'art et du bon sens. Celui-ci ne vous ruinera pas en copies. Je ne ressemble pas à l'usurier d'Horace :

Quantò perditior quisque est, tantò acriùs urget (1).

Quand je blâme, je fronce le sourcil ; et cela ne m'amuse pas. Voici cinq ou six personnages qui vont me donner de l'humeur. Si je ne me hâte pas de m'en débarrasser, je ne sais plus quand vous aurez la suite.

L'ÉPICIÉ.

132. *Jésus-Christ ordonne à ses Disciples de laisser approcher les enfans qu'on lui présente.*

Tableau ceintré de sept pieds neuf pouces de haut, sur sept pieds six pouces de large.

De même hauteur et de la moitié de la largeur, à gauche du précédent, Saint Charlemagne.

De même hauteur et de la moitié de la largeur du premier, à droite et en regard avec Saint Charlemagne, Saint Louis. Les deux derniers ceintrés comme le premier.

Avez-vous vu quelquefois, au coin des rues, de ces chapelles, que les pauvres habitans de Sainte-Reine promènent sur leurs épaules, de bourg en ville? c'est une espèce de boîte ceintrée, qui renferme un tableau principal, et dont les deux vantaux, peints en dedans, montrent chacun l'image d'un saint, quand la boîte ou chapelle portative est ouverte. Eh bien! tout juste de la même forme et de la même force, le tableau précédent et les deux suivans. C'est la chapelle des gueux de Sainte-Reine; et ce l'est si bien, qu'il n'y manque que les charnières, que j'y aurais peintes furtivement, si j'avais été un des polissons de l'école.

Au fond de la boîte, c'est le Christ, n'ordonnant pas à ses disciples de laisser approcher les petits enfans, comme le peintre le dit; mais les recevant, les accueillant. Ainsi l'Épicié n'a su ce qu'il faisait; et c'est le moindre défaut de son ouvrage. Le Christ est assis sur un palmier; autour de lui, vers la gauche, sont plusieurs petits enfans, filles et garçons, qui lui sont présentés par leurs mères, leurs frères, leurs grand'mères. A droite, derrière le palmier, deux ou trois apôtres en mauvaise humeur.

Sur le vantail à droite, Saint Louis; sur le vantail à gauche, Saint Charlemagne.

Le tableau du milieu est cru, sec et dur, comme il les faut pour appeler la populace aux carrefours. Figures roides, découpées, appliquées les unes sur les autres, sans plan, sans mouvemens, fortes enluminures. Quel sujet cependant, pour un grand maître, par le charme et la variété des natures! Imagi-

(1) Plus un homme est pauvre, plus il l'écrase.

nez ce Christ, ces apôtres, ces pères, ces mères, ces grand'mères, ces petites filles, ces petits garçons, peints par un Raphaël.

Sans avoir vu le Saint Louis, on ne devine pas combien il est plat, ignoble, sot et bête. C'est à peu près comme nos anciens sculpteurs nous le montrent en pierre, aux portails des églises gothiques.

Le Saint Charlemagne est un gros spadassin ; le ventre tendu en devant, la tête ébouriffée et renversée en arrière, la main gauche fièrement appuyée sur le pommeau de son épée. Il est impossible de le regarder, sans se rappeler la figure du feu Gros-Thomas.

Si M. l'Épicié veut placer ces trois tableaux en enseigne à sa porte, je lui garantis la pratique de tous ces gens qui chantent dans les rues, montés sur des escabeaux, la baguette à la main, à côté d'une longue pancarte attachée à un grand bâton, et montrant comment le diable lui apparut pendant la nuit, comment il se leva et s'en alla dans la chambre de sa femme qui dormait. Le voilà qui va. Voilà le diable qui le pousse. Le voilà dans la chambre de sa femme. Voilà sa femme qui dort. Comment son bon ange lui retient la main, lorsqu'il allait tuer sa femme. Voilà le bon ange. Voilà le méchant époux avec son couteau. Le voilà qui a le couteau levé. Voilà le bon ange qui lui retient la main, *et cætera*, *et cætera*. Je lui garantis l'entreprise de toutes les chapelles de Sainte-Reine et autres lieux, tant en France qu'ailleurs, où les paysans malheureux aiment mieux mendier dans les grandes villes, que de rester dans leurs villages, à cultiver des terres, où ils déposeraient leurs sueurs, et qui ne rendraient pas un épi pour les nourrir ; à moins qu'il n'aime mieux exercer les deux métiers à la fois, faire la curiosité, et la montrer.

La Conversion de Saint Paul.

La lumière d'où se fit entendre la voix qui disait *Saule*, *Saule*, *quid me persequeris ?* part de l'angle supérieur gauche du tableau. Cette gloire est bien lumineuse. Le Saint, renversé dans cette direction, est aussi bien renversé. Il est enveloppé de la masse des rayons qui le frappent, mais qui ne le frappent pas assez pittoresquement ; il aurait fallu de la verve, pour lui donner un air de foudre ; et l'Épicié n'en a pas. Le casque s'est séparé de la tête, et il est à terre au-dessous. Plus à droite, vu par le dos, courbé en devant, et sortant du fond, un soldat relève Saul, le secourt, en appuyant une main entre ses épaules, et l'autre sur sa poitrine. Sur un plan plus enfoncé, et correspondant au persécuteur terrassé, vu de face, un soldat sur son cheval. Le cheval tranquille, et plus brave que l'homme qui es

fort effrayé, mais à la vérité d'un faux effroi, d'un effroi de théâtre. Ce gros soldat joue la parade. Tout-à-fait sur le fond, autour de ce grotesque personnage, et derrière son officieux camarade, des têtes de satellites épouvantés. Tout-à-fait à gauche, sous la lumière fulminante, abattu, troublé, effaré, le cheval de Saul, dont les jambes sont embarrassées dans les siennes. Ce cheval est beau, et sa crinière flotte bien. Tout cela n'est ni mal entendu, ni mal ordonné. La gloire m'a paru belle. La lumière forte et vraie. Le cheval assez beau, mais faible de touche, et sans humeur. Le Saul a les yeux fermés, comme il doit arriver à un homme ébloui; mais il est petit, chiffonné, ignoble de caractère, plus mort que vif. Ce bras droit, qu'il tient étendu en l'air, est vraiment hors de la toile; l'autre bras, ainsi que la main, sont bleuâtres; ce qui suppose, contre la vérité, de la durée dans une position contrainte. Ces soldats du fond sont assez bien effarouchés; et le tout est mieux dessiné, mieux colorié qu'il n'appartient à l'Épicié. Le cheval de son gros Hollandais ventru qui fait la parade, est de bois. Mais est-ce que l'Épicié voudrait devenir quelque chose? faire le second tome de La Grénée? Je n'en crois rien.

Un Tableau de famille.

Il y a là de quoi désespérer tous les grands artistes, et leur inspirer le plus parfait mépris pour le jugement public. Si vous en exceptez le clair de lune de Vernet, que beaucoup de gens ont admiré sur parole, il n'y en a peut-être pas un autre qui ait arrêté autant de monde, et qu'on ait plus regardé que celui-ci. C'est un vieux prêtre qui lit l'Ancien ou le Nouveau Testament au père, à la mère, aux enfans rassemblés. Il faut voir le froid de tous ces personnages; le peu d'esprit et d'idées qu'on y a mis; la monotonie de cette scène; et puis cela est peint gris et symétrisé. Ce prêtre parle de la main, et se tait de la bouche. Sa roide soutane a été exécutée sur lui par quelque mauvais sculpteur en bois; elle n'est jamais sortie d'aucun métier d'ourdissage. Ce n'est pas ainsi que notre Greuze se retire de ces scènes-là, soit pour la composition, le dessin, les incidens, les caractères, la couleur. M. l'Épicié, laissez là ces sujets; ils exigent un tout autre goût de vérité que le vôtre. Faites plutôt... Rien. Je ne vous décris pas ce tableau. Je n'en ai pas le courage. J'aime mieux causer un moment avec vous des jugemens populaires dans les beaux-arts. Je serais long, si je voulais; mais rassurez-vous, je serai court.

Le mérite d'une esquisse, d'une étude, d'une ébauche, ne peut être senti que par ceux qui ont un tact très-délicat, très-

fin, très-délié, soit naturel, soit développé et perfectionné par la vue habituelle de différentes images du beau en ce genre, ou par les gens mêmes de l'art. Avant que d'aller plus loin, vous me demanderez ce que c'est que ce tact? Je vous l'ai déjà dit: c'est une habitude de juger sûrement, préparée par des qualités naturelles, et fondée sur des phénomènes et des expériences, dont la mémoire ne nous est pas présente. Si les phénomènes nous étaient présens, nous pourrions sur-le-champ rendre compte de notre jugement; et nous aurions la science. La mémoire des expériences et des phénomènes ne nous étant pas présente, nous n'en jugeons pas moins sûrement, nous en jugeons même plus promptement; nous ignorons ce qui nous détermine, et nous avons ce qu'on appelle tact, instinct, esprit de la chose, goût naturel. S'il arrive qu'on demande à un homme de goût la raison de son jugement, que fait-il? il rêve; il se promène; il se rappelle, ou les modèles qu'il a vus, ou les phénomènes de la nature, ou les passions du cœur humain, en un mot, les expériences qu'il a faites; c'est-à-dire, qu'il devient savant. Un même homme a le tact sur certains objets, et la science sur d'autres. Ce tact est préparé par des qualités que la nature seule donne. Parcourez toutes les fonctions de la vie, toutes les sciences, tous les arts, la danse, la musique, la lutte, la course; et vous reconnaîtrez dans les organes une aptitude propre à ces fonctions: et de même qu'il y a une organisation de bras, de cuisses, de jambes, de corps, propre à l'état de portefaix, soyez sûr qu'il y a une organisation de tête propre à l'état de peintre, de poëte et d'orateur, organisation qui nous est inconnue, mais qui n'en est pas moins réelle, et sans laquelle on ne s'élève jamais au premier rang; c'est un boîteux qui veut être coureur. Rappelez-vous toutes les études, toutes les connaissances nécessaires à un bon peintre, à un peintre-né; et vous sentirez combien il est difficile d'être un bon juge, un juge-né en peinture. Tout le monde se croit compétent sur ce point; presque tout le monde se trompe: il ne faut que se promener une fois au Salon, et y écouter les jugemens divers qu'on y porte, pour se convaincre qu'en ce genre, comme en littérature, le succès, le grand succès est assuré à la médiocrité, l'heureuse médiocrité qui met le spectateur et l'artiste commun de niveau. Il faut partager une nation en trois classes; le gros de la nation qui forme les mœurs et le goût national; ceux qui s'élèvent au-dessus sont appelés des fous, des hommes bizarres, des originaux; ceux qui descendent au-dessous, sont des plats, des espèces. Les progrès de l'esprit humain, chez un peuple, rendent ce plan mobile. Tel homme vit quelquefois trop long-temps pour sa réputation. Je vous laisse le

soin d'appliquer ces principes à tous les genres; je m'en tiens à la peinture. Je n'ai jamais entendu faire autant d'éloges d'aucun tableau de Vanloo, de Vernet, de Chardin, que de ce maudit tableau de Famille de l'Épicié, ou d'un autre tableau de Famille, plus maudit encore, de Voiriot. Ces indignes croûtes ont entraîné le suffrage public; et j'avais les oreilles rompues des exclamations qu'ils excitaient. Je m'écriais : ô Vernet! ô Chardin! ô Casanove! ô Loutherbourg! ô Robert! travaillez à présent; suez sang et eau, étudiez la nature, épuisez-vous de fatigue, faites des poëmes sublimes avec vos pinceaux; et pour qui? pour une petite poignée d'hommes de goût qui vous admireront en silence, tandis que le stupide, l'ignorant vulgaire, jetant à peine un coup d'œil sur vos chefs-d'œuvre, ira se pâmer, s'extasier devant une enseigne à bière, un tableau de guinguette. Je m'indignais et j'avais tort. Est-ce qu'il en pouvait être autrement? Il faut que le chancelier Bacon reste ignoré pendant cinquante ans; lui-même l'avait prédit de son propre ouvrage. Il faut que le *Traité du vrai Mérite*, par Le Maître de Claville, ait en deux ou trois ans de temps cinquante éditions. Celui qui devance son siècle; celui qui s'élève au-dessus du plan général des mœurs communes, doit s'attendre à peu de suffrages; il doit se féliciter de l'oubli qui le dérobe à la persécution. Ceux qui touchent au plan général et commun, sont à la portée de la main; ils sont persécutés. Ceux qui s'en élèvent à une grande distance, ne sont pas aperçus; ils meurent oubliés et tranquilles, ou comme tout le monde, ou très-loin de tout le monde. C'est ma devise.

AMAND.

135. *Soliman second fait déshabiller des Esclaves européennes.*

Il n'y était pas, et je ne vous conseille pas de le regretter. Je n'ai jamais vu d'Amand que des tableaux froids ou des esquisses extravagantes.

Plusieurs dessins, plusieurs mauvais dessins dont je ne parlerais pas, sans un de ces traits d'absurdité sur lesquels il faut toujours arrêter les yeux des enfans. C'est une figure d'homme vu par le dos, les mains appuyées à la manivelle coudée d'un tambour de puits. Il y a dans ces machines un moment où le coude de la manivelle rend la position du bras de levier très-haute. Il faut alors, ou que l'homme abandonne la manivelle, ou que ses bras puissent atteindre à cette hauteur, les poings fermés, sans quoi la machine revient sur elle-même, et le poids redescend. Or, on donnerait un demi-pied de plus au tourneur d'Amand, qu'il ne serait pas encore assez grand; en sorte que,

dans son dessin, ce n'est plus un homme qui tourne, c'est un homme qui arrête la manivelle à son point le plus bas, et qui se repose dessus.

Si vous ne m'en croyez pas sur les dessins d'Amand, celui où, au bas d'une fabrique à droite, il y a un groupe de gens qui concertent; à gauche, une statue de Flore sur son piédestal; à droite, un escalier; au-dessus de l'escalier, une fabrique; plus vers la gauche, sur une partie du massif commun de la fabrique, une cuvette soutenue par des figures; et au-dessous de la cuvette, un bassin qui reçoit les eaux; revoyez cela, et jugez si j'ai tort de dire que rien n'est plus bizarre, plus dur et plus mauvais.

L'atelier de menuiserie ne serait qu'une passable vignette pour notre recueil d'arts; pas davantage.

L'atelier de doreur, autre passable vignette pour le recueil des arts, que nous faisons au milieu de tous les obstacles possibles; que l'Académie a commencé il y a soixante ans; qu'elle n'a pas fait avec tous les secours imaginables du gouvernement; qu'elle vient de reprendre par honte et par jalousie; et qu'elle abandonnera par dégoût et par paresse.

Les deux paysages d'Amand sont froids, monotones, brouillés; beaucoup d'objets entassés les uns sur les autres; et chaque objet bien chargé de crayon, sans effet.

FRAGONARD.

Quantùm mutatus ab illo!

Tableau ovale représentant des groupes d'Enfans dans le Ciel.

C'est une belle et grande omelette d'enfans; il y en a par centaines, tous entrelacés les uns dans les autres, têtes, cuisses, jambes, corps, bras, avec un art tout particulier; mais cela est sans force, sans couleur, sans profondeur, sans distinction de plan. Comme ces enfans sont très-petits, ils ne sont pas faits pour être vus à une grande distance; mais comme le tout ressemble à un projet de plafond ou de coupole, il faudrait le suspendre horizontalement au-dessus de sa tête, et le juger de bas en haut. J'aurais attendu de cet artiste quelque effet piquant de lumière; et il n'y en a point. Cela est plat, jaunâtre, d'une teinte égale et monotone, et peint cotonneux. Ce mot n'a peut-peut-être pas encore été dit, mais il rend bien; et si bien, qu'on prendrait cette composition pour un lambeau d'une belle toison de brebis, bien propre, bien jaunâtre, dont les poils entremêlés ont formé par hasard des guirlandes d'enfans. Les nuages répandus entre eux sont pareillement jaunâtres, et achèvent de

rendre la comparaison exacte. M. Fragonard, cela est diablement fade. Belle omelette, bien douillette, bien jaune et bien brûlée.

Une tête de Vieillard.

Cela est faible, mou, jaunâtre, teintes variées, passages bien entendus, mais point de vigueur. Ce vieillard regarde au loin; sa barbe est un peu monotone, point touchée de verve; même reproche aux cheveux, quoiqu'on ait voulu l'éviter. Couleur fade. Cou sec et roide. M. Fragonard, quand on s'est fait un nom, il faut avoir un peu plus d'amour-propre. Quand, après une immense composition, qui a excité la plus forte sensation, on ne présente au public qu'une tête, je vous demande à vous-même ce qu'elle doit être.

Plusieurs Dessins.

Pauvres choses! Le paysage est mauvais. L'homme appuyé sur sa bêche ne vaut pas mieux. J'en dis autant de cette espèce de brocanteur, assis devant sa sable dans un fauteuil à bras. La mine en est pourtant excellente.

MONNET.

141. *Une Madeleine en méditation.*

Tableau ovale.

Un Christ expirant sur la Croix.

Ce Christ n'est point au Salon. Monnet n'avait apparemment pas eu le temps de l'expédier. Le Christ est malheureux en France. Il est bafoué par nos philosophes, déshonoré par ses prêtres, et maltraité par nos artistes. Au sortir des mains de Pierre, il tomba dans celles de Bachelier, qui l'a livré cette année à Parocel, à Brenet, à l'Épicié, à Monnet qui le tient à présent.

La Madeleine de celui-ci est sans couleur, sans expression, sans intérêt, sans caractère, sans chair; c'est une ombre, c'est un morceau détestable de tout point. On voit, à droite, un rocher. Devant ce rocher, une grande croix de bois. A genoux, et les bras croisés, la sainte Pécheresse. Derrière elle, un autre rocher. On ne sait ce que c'est que cela. C'est une image de papier blanc, une découpure de Hubert, mais mauvaise, sans la précision des contours, seulement aussi mince, aussi plate, et très-insipide, quoique nue. Au pont Notre-Dame, chez Tremblin, pourvu qu'il en veuille, car il est difficile. La religion souffre ici de toute part.

Je ne sais ce que c'est que l'Ermite lisant. On dit qu'il n'est pas sans mérite. Chardin l'a pourtant caché. Pour les dessins et les esquisses, malheureusement on les voit.

TARAVAL.

Repas de Tantale.

Tableau de quatre pieds de large, sur trois pieds neuf pouces de haut.

Je veux mourir si, ni vous, ni moi, ni personne, eût jamais deviné le sujet de ce tableau. A droite, un palais. Au-devant de la façade du palais, sur le fond, des femmes qui élancent de joie leurs bras vers un enfant. Un peu plus vers la gauche, et tout-à-fait sur le devant, une femme agenouillée, tendant aussi les bras au même enfant, qu'elle se dispose à recevoir d'un vieillard, qui le lui présente de côté, et sans la regarder. Ce vieillard, c'est Jupiter. Je le reconnais à l'oiseau porte-foudre qu'il a sous ses pieds. Sur le fond, une table couverte d'une nappe. Au-delà de cette table, des dieux et des déesses, portés sur des nuages, comme dans une décoration d'opéra, et jetant des regards d'indignation et de terreur sur ce qui se passe vers la gauche. Voilà un double intérêt bien marqué. M'indignerai-je avec ceux-ci, ou joindrai-je ma joie à celle des premiers? Au-dessous de Jupiter sévère, je vois un scélérat qu'on se prépare à lier. Il est désespéré. Il regarde la terre. Il se frappe le front du poing. A côté de ce brigand, car il en a bien l'air, un jeune homme qui lui a saisi le bras, qui tient une chaîne de sa main gauche, et qui serre si fort cette chaîne, qu'on dirait qu'il craint plus qu'elle ne lui échappe que son coupable. Ce jeune homme, c'est Mercure; je le reconnais aux ailes dont il est coiffé; ou plutôt c'est un paysan ignoble, quelque satellite déguisé qui les lui a volées.

Eh bien! mon ami, voilà ce qu'il plaît à l'artiste d'appeler le Repas de Tantale. Il a beau dire, c'est l'instant où Jupiter, s'apercevant qu'on lui a servi à manger l'enfant de la maison, le ressuscite, le rend à sa mère, et condamne le père aux fers. Je lui répondrai toujours, ce sont trois instans et trois sujets très-distingués. L'instant du repas n'est point celui de l'enfant ressuscité. L'instant de l'enfant ressuscité n'est point celui de l'enfant rendu; et l'instant de l'enfant rendu, n'est point celui de la condamnation du père. Aussi fatras de figures, d'effets et de sensations contradictoires; exemple excellent du défaut d'unité. Ces gens sans verve et sans génie ne sont effrayés de rien. Ils ne soupçonnent seulement pas la difficulté d'une composition. Voyez aussi comme ils s'en tirent. La mère de Pélops, petite

mine rechignée. Tantale, bas coquin, gibier de Grève. Tout le terrible réduit à la flamme rougeâtre d'un pot à feu, élevé à gauche sur un guéridon. Mais, me direz-vous, ces défauts sont peut-être rachetés par un faire merveilleux? Oh! non. Cependant, trouvez, si vous le voulez, le Tantale chaudement colorié. Dites que le Jupiter est beau, que sa tête est noble; ajoutez encore que le tout n'est pas sans effet, à la bonne heure.

Vénus et Adonis.

Adonis est assis; on le voit de face. Son chien est à côté de lui. Il tient son arc de la droite. Sa gauche est je ne sais où. Il a sur ses genoux une peau de tigre. Sur un grand coussin d'étoffe argentée, Vénus est étendue à ses pieds. On ne la voit que par le dos. Ce dos est beau, et l'artiste le sait bien, car c'est pour la seconde fois qu'il s'en sert. La tête d'Adonis est empruntée d'un Saint Jean de Raphaël, comme Raphaël empruntait la tête antique d'un Adonis pour en faire un Saint Jean. Aussi cette tête est-elle bien coloriée. De la manière dont ce sujet est composé, il ne peut guère y avoir que le mérite du technique. La figure principale tourne le dos; et un dos n'a pas beaucoup d'expression. Voyez pourtant ce dos, car il en vaut la peine, et la manière dont cette figure est assise sur son coussin, la vérité des chairs et du coussin.

Jeune Fille agaçant son chien devant un miroir.

La tête de la jeune fille et le chien ont de la vie, du dessin, sans couleur.

Une tête de Bacchante.

On la voit presque par le dos, la tête retournée. On prétend qu'elle est d'un pinceau vigoureux. J'y consens. Son expression est bien d'une femme enthousiaste ou ivre, mais souffrante, non comme une Pythie qui se tourmente et qui cherche à exhaler le Dieu qui l'agite, mais souffrante de douleur. L'enthousiasme, l'ivresse et la souffrance affectent les mêmes parties du visage; et le passage de l'un de ces caractères contigus à l'autre est facile.

Hercule enfant, étouffant des serpens au berceau. Esquisse.

On voit à droite une suivante effrayée, puis Alcmène et son époux. Celui-ci saisit son enfant et l'enlève de son berceau. Dans le berceau voisin, le jeune Hercule, assis, tient par le cou un serpent de chaque main, et s'efforce des bras, du corps et du visage, de les étouffer. Sur le fond à gauche, au-delà des ber-

ceaux, des femmes tremblent pour lui. Tout-à-fait à gauche, deux autres femmes debout : celles-ci sont assez tranquilles. De ces deux femmes, celle qu'on voit par le dos montre le ciel de la main, et semble dire à sa compagne : Voilà le fils de Jupiter. Du même côté, colonnes. Dans l'entre-colonnement, grand rideau qui, relevé par le plafond, vient faire un dais au-dessus des berceaux. Beau sujet, digne d'un Raphaël. Cette esquisse est fortement coloriée, mais sans finesse de tons; et là-dessus, mon ami, je vous renvoie à mon conte polisson sur les esquisses.

Je ne dis pas que Taraval vaille mieux que Fragonard, ni Fragonard mieux que Taraval; mais celui-ci me paraît plus voisin de la manière et du mauvais style. La fricassée d'anges de Fragonard est une singerie de Boucher. Outre les dessins dont j'ai parlé, il y en a d'autres de ce dernier artiste, à la sanguine et sur papier bleu, qui sont jolis et d'un bon crayon. Il y a de l'esprit et du caractère. En général Fragonard a l'étoffe d'un habile homme; mais il ne l'est pas. Il est fougueux, incorrect, et sa couleur est volatile. Il peut aussi facilement empirer qu'amender; ce que je ne dirais pas de Taraval. Il n'a pas assez regardé les grands maîtres de l'école d'Italie. Il a rapporté de Rome le goût, la négligence et la manière de Boucher, qu'il y avait portés. Mauvais symptôme, mon ami! Il a conversé avec les apôtres; et il ne s'est pas converti. Il a vu les miracles; et il a persisté dans son endurcissement.

Il y a quelque temps que j'entrai par curiosité dans les ateliers de nos élèves : je vous jure qu'il y a des peintres à l'académie, à qui ces enfans-là ne céderaient pas la médaille. Il faut voir ce qu'ils deviendront. Mais vous devriez bien conseiller à ces souverains, avec lesquels vous avez l'honneur de correspondre, et qui ont à cœur la naissance et le progrès des beaux-arts dans leur empire, de fonder une école à Paris, d'où les élèves passeraient ensuite à une seconde école fondée à Rome. Ce moyen serait bien plus sûr que d'appeler des artistes étrangers, qui périssent transplantés comme des plantes exotiques dans des serres chaudes.

149. RESTOUT.

Les plaisirs d'Anacréon. = Diogène demandant l'aumône à une Statue. = Un Saint Bruno.

Voyez au Salon précédent ce que je vous ai dit de ces trois morceaux; et n'en rabattez pas un mot. Il y a dans le morceau d'Anacréon, couleur, entente de lumières, vigueur et transparence. Le tout est d'un ton vrai et suave. Le corps, la gorge et

les épaules de la courtisane sont de chair, et peints dans la pâte à pleines couleurs. Le corps d'Anacréon est bien modelé; le bras qui tient la coupe fin de touche, quoique défectueux de dessin. Les étoffes étendues sur ses genoux sont belles. La jambe droite, qui porte le pied en avant, sort du tableau. La cassolette et les vases, d'un faire recherché, sans attirer l'attention aux dépens des figures. Mais je persiste : l'Anacréon est un charretier ivre, tel qu'on en voit sortir sur les six heures du soir des tavernes du faubourg Saint-Marceau. La courtisane est une grenouille; si elle était debout à côté de l'Anacréon, son front n'atteindrait pas au creux de son estomac : c'est accoupler une Lapone avec un Patagon. Le site est tout-à-fait bizarre. Ah! monsieur Restout, que dirait votre père s'il revenait au monde et qu'il vît cela? Jusqu'à présent on ignorait que les pompons, les étoffes de Lyon à fleurs d'argent, les cirsakas, fussent en usage chez les Grecs : où est le costume et la sévérité de l'art?

Votre Diogène ressemble à un gueux qui tend la main de bonne foi; et puis il est sale de couleur.

Pour votre Saint Bruno, c'est un très-joli morceau, bien dessiné, bien posé, tout-à-fait intéressant d'expression, largement drapé, peint avec vigueur et liberté, bien éclairé, bien colorié; on le prendrait pour un petit Chardin, quand celui-ci faisait des figures. Que ne suivez-vous ce genre?

Quand on expose une tête seule, il faut qu'elle soit très-belle; et celle de ce chanteur de rue, de ce gueux ivre, demandait une exécution merveilleuse, pour en excuser le bas caractère. Moins le sujet d'une composition est important, moins il intéresse, moins il touche aux mœurs, plus il faut que le faire en soit précieux. Qui est-ce qui regarderait les Téniers, les Wouvermans, les Berghem, tous les tableaux de l'école flamande, la plupart de ces obscénités de l'école italienne, tous ces sujets empruntés de la fable, qui ne montrent que des natures méprisables, que des mœurs corrompues, si le talent ne rachetait le dégoût de la chose? Les originaux sont d'un prix infini; on ne fait nul cas des meilleures copies; et c'est la difficulté de discerner les originaux des copies, qui a fait tomber en France les tableaux italiens. On ne dupe plus que les Anglais. M. Baudouin, lisez ce paragraphe, et profitez-en.

M. Restout, je reviens à vous. Que pensez-vous du contraste de cette tête ignoble d'Anacréon avec les vases précieux qui l'entourent et les riches étoffes qui le couvrent? Jetez un voile sur le reste de votre composition; ne montrez que cette tête, et dites-moi à qui elle appartient. Et votre Diogène, de bonne foi, lui voit-on le moindre trait qui indique l'esprit de son action? Où

est l'ironie? où est la fierté cynique? est-ce là cet homme, dont Sénèque a dit que celui qui doute de sa félicité peut aussi douter de celle des dieux? Votre Saint Bruno est très-bien, je ne m'en dédis pas; mais n'y a-t-il point là de plagiat?

Ce qui fâche, c'est que ces talens naissans, qui ont décoré notre Salon cette année, iront en s'éteignant; ce sont de prétendus maîtres qui auraient grand besoin de retourner à l'école sous des maîtres sévères qui les châtiassent.

JOLLAIN.

152. *L'Amour enchaîné par les Grâces.*

Imaginez l'Amour assis sur une petite éminence, au milieu des trois Grâces accroupies; et ces Grâces n'en ayant ni dans leurs attitudes, ni dans leurs caractères, maussadement groupées, maussadement peintes, la tête de l'Amour si féminisée, qu'on s'y tromperait, même à jeun. Ni finesse, ni mouvement, ni esprit. Trois filles pas trop belles, pas trop jeunes, passant des guirlandes de fleurs autour des bras et des pieds d'un innocent qui les laisse faire. Ni verve, ni originalité, ni pensée, ni faire. Qu'est-ce donc que cela signifie? Rien. C'est barbouiller de la toile, et perdre de la couleur.

Bélisaire.

Ce n'est pas un tableau, quoi qu'en dise le livret, c'est une mauvaise ébauche. Cela est si gris, si blafard, qu'on a peine à discerner les figures, et que ma lorgnette de Passement, qui colore les objets, a manqué son effet sur ce tableau. Qu'est-ce que M. Jollain? C'est.... c'est un mauvais peintre; c'est un sot, qui ne sait pas que celui qui tente la scène de Bélisaire s'impose la loi d'être sublime. Il faut que la chose dise plus que l'inscription, *date obolum Belisario* (1), et cela n'est pas aisé. A droite, presque au centre de la toile, Bélisaire assis. Du même côté, étendue à terre, sa fille, la tête penchée sur le bras de son père, qui lui serre la main. Au pied de Bélisaire, une levrette qui dort. Tout-à-fait à droite, le dos tourné à son époux et à sa fille, les yeux couverts de ses mains, et la tête posée contre un mur, la femme de Bélisaire. A gauche, sur le fond, un jeune homme qui demande l'aumône dans le casque du général aveugle. Autour de ce jeune homme, des passagers, un soldat les bras étendus et le visage étonné, une femme qui délie sa bourse, quelques personnages qui conversent, parmi lesquels on en remarque un qui, le doigt posé sur sa bouche, semble recom-

(1) Donnez une obole à Bélisaire.

mander le silence aux autres. A gauche, un vestibule qui conduit à des bâtimens; à droite et sur le fond, des murs, une architecture; d'où l'on conjecture que la scène se passe dans la cour d'un château, et que cette composition, qui ne vaut pas les estampes de Gravelot, a été faite d'après une situation de l'ouvrage, très-médiocre et beaucoup trop vanté, de Marmontel.

Le Bélisaire est roide, ignoble et froid. La fille n'est pas mal de position et de caractère; mais, et cette fille, et la mère qui tourne le dos à la scène, sont prises du Testament d'Eudamidas, où elles sont sublimes; on n'a fait que les séparer. Toutes ces figures dispersées à droite ne disent rien, mais rien du tout. L'enfant qui demande l'aumône dans le casque est une idée commune, que l'artiste aurait rejetée s'il eût senti l'effet du casque que Vandick a posé au pied de Bélisaire. Que fait là ce chien qui dort? Quelle comparaison de l'étonnement de ce soldat, et du morne silence du soldat de Vandick, qui, la tête penchée, les mains posées sur le pommeau de son épée, regarde et pense! Quelle différence encore dans le choix du local! Vandick fut bien un autre homme, lorsqu'il assit son héros sur une borne, le dos contre un arbre, son casque à ses pieds. C'est qu'avec du génie, il est presque impossible de faire un bon tableau d'après une situation romanesque, ou même une scène dramatique. Ces modèles ne sont pas assez voisins de nature. Le tableau devient une imitation d'imitation.

Quand je vois des Jollain tenter ces sujets après un Vandick, un Salvator-Rose, je voudrais bien savoir ce qui se passe dans leurs têtes; car enfin, refaire Bélisaire d'après ces hommes sublimes, c'est refaire Iphigénie après Racine, Mahomet après Voltaire. M. Jollain, cela n'est pas modeste. La composition, le dessin, l'expression générale, le caractère du principal personnage, le clair-obscur, la couleur, l'effet, sont, je crois, des parties sans lesquelles la peinture n'existe pas. Or, il n'y a rien de tout cela dans le tableau de Jollain. Ce tableau est donc nul. Ce Jollain m'a l'air d'un cousin de Cogé ou de Riballier. Bélisaire, le pauvre Bélisaire, après avoir été chanté par Marmontel, proscrit par la Sorbonne, il ne lui manquait pour dernière disgrâce que d'être peint par Jollain.

Un Ermite.

Je me le rappelle : il est froid, léché et mauvais. Mauvaises mains, mauvaises et lourdes draperies, barbe monotone, livre relié en parchemin, sans ton, sans illusion; tête faible de touche : c'est Jollain, toujours Jollain.

Etat actuel de l'Ecole française.

Voyons maintenant quel est l'état actuel de notre École, et revenons un peu sur les peintres qui composent notre académie.

Remarquez d'abord, mon ami, qu'il y a quelques savans, quelques érudits, et même quelques poëtes dans nos provinces; aucun peintre, aucun sculpteur. Ils sont tous dans la grande ville, le seul endroit du royaume où ils naissent et où ils soient employés.

Michel Vanloo, directeur de l'école. Il a du dessin, de la couleur, de la sagesse et de la vérité. Il est excellent pour les grands tableaux de famille. Il fait les étoffes à merveille; et il y a de bons portraits de lui.

Hallé. Pauvre homme.

Vien. Sans contredit le premier peintre de l'école, pour le technique, s'entend. Pour l'idéal et la poésie, c'est autre chose. Il dessine, il colorie; il est sage, trop sage peut-être; mais il règne dans toutes ses compositions, un faire, une harmonie qui vous enchantent. *Sapit antiquum.* Il est, et pour les tableaux de chevalet, et pour la grande machine.

La Grénée. Peintre froid, mais excellent dans les petits sujets. C'est comme le Guide. Ses petites compositions se paieront quelque jour au poids de l'or. Il dessine, il a de la couleur. Mais plus sa toile s'étend, plus son talent diminue.

Belle. Belle n'est rien.

Bachelier. Fut autrefois bon peintre de fleurs et d'animaux. Depuis qu'il s'est fait maître d'école, il n'est rien. Il y a, dans nos maisons royales, des tableaux d'animaux de cet artiste, peints avec beaucoup de vigueur.

Chardin. Le plus grand magicien que nous ayons eu. Ses anciens petits tableaux sont déjà recherchés, comme s'il n'était plus. Excellent peintre de genre; mais il s'en va.

Vernet. Homme excellent dans toutes les parties de la peinture; grand peintre de marine et de paysage.

Millet. Nul.

Lundberg. Nul.

Le Bel. Nul.

Vénevault. Nul.

Perroneau. Fut quelque chose autrefois dans le pastel.

La Tour. Excellent peintre en pastel. Grand magicien.

Roslin. Assez bon portraitiste; mais il ne faut pas qu'il sorte de là.

Valade. Rien.

Madame Vien. A nommer à la place de mademoiselle Basse-

Porte au Jardin du Roi. Elle a de la couleur et de la vérité. Il y a de bonnes choses d'elle en fleurs et en animaux.

Machy. Bon peintre de bâtimens et de ruines modernes.

Drouais. C'est Drouais avec son élégance et sa craie.

Julliart. Rien.

Voiriot. Comme Julliart.

Doyen. Le second dans la grande machine : mais je crains bien qu'il ne soit jamais le premier.

Casanove. Bon, très-bon pour le paysage et les batailles.

Baudouin. Notre ami Baudouin, peu de chose.

Roland de La Porte. Pas sans mérite. Il y a quelques tableaux de fruits et d'animaux, qu'on n'est pas en droit de dédaigner.

Bellengé. Comme Roland.

Amand. Je n'en ai jamais rien vu qui vaille.

Le Prince. Fait beaucoup. Bien, c'est autre chose. Certes, il n'est pas sans talent; mais il faut attendre.

Guerin. Rien.

Robert. Excellent peintre de ruines antiques. Grand artiste.

Madame Therbouche. Excellente, si elle avait en talent la dixième partie de ce qu'elle a en vanité. On ne saurait lui refuser de la couleur et de la chaleur. Tout contre le bien qu'elle aurait atteint, si elle eût été jeune et docile. Son talent n'est pas ordinaire pour une femme, et pour une femme qui s'est faite toute seule.

Parocel. Rien; moins que rien.

Brenet. Annullé par l'indigence.

Loutherbourg. Grand, très-grand artiste; presque en tout genre. Il a fait un chemin immense, et l'on ne sait jusqu'où il peut aller.

Boucher. J'allais oublier celui-là. A peine laissera-t-il un nom; et il eût été le premier de tous, s'il eût voulu.

Deshays. Mauvais.

L'Épicié. Pauvre artiste.

Fragonard. Il a fait un très-beau tableau. En fera-t-il un second? Je n'en sais rien.

Monnet. Rien.

Taraval. Bon peintre, et dont le talent est à peu près ce qu'il sera. Il n'y aurait pas de mal qu'il fît quelques pas de plus.

Restout. Il faut attendre. Peut-être quelque chose; peut-être rien.

Jollain. Bien décidément rien.

Du Rameau. J'ai la plus haute opinion de celui-là; il peut me tromper.

Ollivier. A en juger par quelques petits morceaux que j'ai vus, il n'est pas sans talent.

Renou. Serviteur à M. Renou.

Caresme. Je me rappelle de mauvais tableaux et de bons dessins de celui-ci.

Beaufort. Je ne le connais pas. Mauvais signe.

Comptez bien, mon ami, et vous trouverez encore une vingtaine d'hommes à talent. Je ne dis pas à grands talens; c'est plus qu'il n'y en a dans tout le reste de l'Europe.

Greuze. Et Greuze donc qui est certainement supérieur dans son genre; qui dessine, qui imagine, qui colorie, qui a le faire et l'idée.

Avec tout cela, je crois que l'École a beaucoup déchu et qu'elle décheoira davantage. Il n'y a presque plus aucune occasion de faire de grands tableaux. Le luxe et les mauvaises mœurs, qui distribuent les palais en petits réduits, anéantiront les beaux-arts. A l'exception de Vernet, qui a des ouvrages commandés pour plus de cent ans, le reste des grands artistes chôme.

Nota benè. Que dans la liste précédente, quand je dis qu'un artiste est excellent, c'est relativement à ses contemporains, à une ou deux exceptions près, qui ne valent pas la peine d'être désignées; et quand je dis qu'il est mauvais, c'est relativement au titre d'académicien dont il est décoré; dans le vrai, il n'y en a aucun qui n'ait quelque talent, et en comparaison de qui un homme du monde qui peint par amusement ou par goût, un peintre du pont Notre-Dame, même un académicien de Saint-Luc, ne soit un barbouilleur.

Ce Parocel que j'ai tant maltraité; ce Brenet sur lequel j'ai un peu exercé ma gaîté, obtiendraient peut-être de vous et de moi quelque éloge, si l'un, né chaud, bouillant, se chargeait d'une décoration ou de quelques uns de ces ouvrages éphémères qui demandent beaucoup d'imagination et peu de faire; et l'autre, d'un sujet historique, si les besoins domestiques ne le pressaient point, et s'il n'entendait pas sans cesse à ses oreilles le cri de la misère, qui lui demande du pain, des jupons, un bonnet, des souliers.

Nous en sommes restés à Du Rameau, qui certes n'est pas un artiste sans talent et sans espérance. Il pourra nous consoler un jour de la perte d'un grand peintre, à moins que l'ennui du mal-aise et l'amour du gain ne le prennent.

At hæc animos ærugo et cura peculi

Cum semel imbuerit, speramus carmina fingi
Posse (1)?

L'amour du gain hâte le pinceau, et compte les heures; l'amour de la gloire arrête la main, et fait oublier les semaines.

DU RAMEAU.

155. *Le Triomphe de la Justice.*

Tableau de dix pieds huit pouces de haut, sur quatorze de large. Il est destiné pour la Chambre criminelle de Rouen.

On voit la Justice à droite, sur le fond. La lumière d'une Gloire l'environne : elle a autour d'elle, plus sur le fond, la Prudence, la Concorde, la Force, la Charité, la Vigilance; elle tient ses balances d'une main, une couronne de l'autre, et s'avance assise sur un char traîné par des licornes fougueuses qui s'élancent vers la gauche. Le char roule, et écrase des monstres symboliques du méchant, du perturbateur de la société; la Fraude, qu'on reconnaît à son masque, et à qui l'étendard de la révolte est tombé des mains, s'est saisie d'une des rêues du char. L'Envie et la Cruauté sont désignées par le serpent et le loup; l'Envie est renversée la tête en bas et les pieds en l'air, et son serpent l'enveloppe dans ses circonvolutions. Elle est sur le devant, à gauche, aux pieds des licornes. Tout-à-fait du même côté, ses yeux hagards tournés sur la Justice, son loup au-dessous d'elle; un poignard à la main, la Cruauté est étendue sur des nuages qui la dérobent en partie. Toutes ces figures occupent la partie inférieure du tableau, et sont jetées de droite et de gauche, sur le devant, avec beaucoup de mouvement et de chaleur. Proche du char de la Justice, en devant, l'Innocence toute nue, les bras tendus et les regards tournés sur la Justice, la suit portée sur des nuages : elle a son mouton derrière elle.

L'effet général de ce tableau blesse les yeux. C'est un exemple de l'art de papilloter en grand. Les lumières y sont distribuées sans sagesse et sans harmonie. Ce sont ici et là comme des éclairs qui blessent. Cependant cette composition n'est pas d'un enfant; il y a de la couleur, de la verve, même de la fougue. La Justice est roide; elle tient ses balances d'une manière apprêtée : on dirait qu'elle les montre. La position de ses bras est comme d'une danseuse de corde qui va faire le tour du cerceau; idée ridicule fortifiée par ce cercle verdâtre qu'elle tient de la main gauche, et dont l'artiste a voulu faire une couronne. L'Innocence, avec

(1) Croyez-vous qu'il soit possible d'être un poëte, lorsque cette crasse de l'or, cette rouille de l'argent, s'est incrustée dans une âme?

son long paquet de filasse jaune qui descend de sa tête en guise de cheveux, est maigre, pâle, sèche, fade, d'une expression de tête grimacière, pleureuse et désagréable. Qu'a-t-elle à redouter à côté de la Justice? Tout ce cortége d'êtres symboliques est trop monotone de lumière et de couleur, et ne chasse point la Justice en devant. Oh! la dégoûtante bête que ce mouton! Cette Envie, enveloppée de serpens et tombant la tête en bas et les pieds en l'air, est belle, hardie et bien dessinée. Les deux figures précédentes ne pèchent pas non plus par le dessin. La Cruauté, qu'on voit à gauche par le dos, est très-chaude de couleur. La scène entière est ordonnée d'enthousiasme. Tout y est bien d'action et de position; rien n'y manque que l'intelligence et le pinceau de Rubens, la magie de l'art, la distinction des plans, de la profondeur. Les licornes s'élancent bien; mais ce qui me déplaît surtout, c'est ce mélange d'hommes, de femmes, de dieux, de déesses, d'animaux, de loup, de mouton, de serpens, de licornes. Premièrement, parce qu'en général cela est froid et de peu d'intérêt. Secondement, parce que cela est toujours obscur et souvent inintelligible. Troisièmement, la ressource d'une tête pauvre et stérile; on fait de l'allégorie tant qu'on veut: rien n'est si facile à imaginer. Quatrièmement, parce qu'on ne sait que louer ou reprendre dans des êtres, dont il n'y a aucun modèle rigoureux subsistant en nature. Quoi donc! est-ce que ce sujet de l'Innocence implorant le secours de la Justice, n'était pas assez beau, assez simple, pour fournir à une scène intéressante et pathétique? Je donnerais tout ce fatras pour le seul incident du tableau d'un peintre ancien, où l'on voyait la Calomnie, les yeux hagards, s'avançant, une torche ardente à la main, et traînant par les cheveux l'Innocence sous la figure d'un jeune enfant éploré, qui portait ses regards et ses mains vers le ciel. Si j'avais eu à composer un tableau pour une chambre criminelle, espèce d'inquisition d'où le crime intrépide, subtil, hardi, s'échappe quelquefois par les formes, qui immolent d'autres fois l'innocence timide, effrayée, alarmée, au lieu d'inviter des hommes devenus cruels par habitude, à redoubler de férocité par le spectacle hideux des monstres qu'ils ont à détruire, j'aurais feuilleté l'histoire; au défaut de l'histoire, j'aurais creusé mon imagination jusqu'à ce que j'en eusse tiré quelques traits capables de les inviter à la commisération, à la méfiance; à faire sentir la faiblesse de l'homme, l'atrocité des peines capitales, et le prix de la vie. Ah, mon ami! le témoignage de deux hommes suffit pour conduire sur un échafaud. Est-il donc si rare que deux méchans se concertent? que deux hommes de bien se trompent? N'y a-t-il aucun fait absurde,

faux, quoique attesté par une foule de témoins non concertés? N'y a-t-il pas des circonstances où le fait seul dépose, et où il ne faut, pour ainsi dire, aucun témoin? N'y en a-t-il pas d'autres dont un très-grand nombre de dépositions ne peut contrebalancer l'invraisemblance? Le premier pas de la justice criminelle ne consisterait-il pas à décider sur la nature de l'action, du nombre de témoins nécessaires pour constater le coupable? Ce nombre ne doit-il pas être proportionné au temps, au lieu, au caractère du fait, au caractère de l'accusé, au caractère des accusateurs? N'en croirai-je pas Caton plus volontiers que la moitié du peuple romain? O Calas! malheureux Calas! tu vivrais honoré au centre de ta famille, si tu avais été jugé par ces règles; et tu as péri, et tu étais innocent, bien que tu fusses et que tu étais réputé coupable, et par tes juges, et par la multitude de tes compatriotes. O juges! je vous interpelle, et je vous demande si le témoignage d'une servante catholique, qui avait converti un des enfans de la maison, ne devait pas avoir plus de poids dans votre balance que tous les cris d'une populace aveugle et fanatique? O juges! je vous demande; ce père que vous accusez de la mort de son fils, croyait-il un Dieu? n'en croyait-il point? S'il n'en croyait point, il n'a pas tué son fils pour cause de religion; s'il en croyait un, au dernier moment il n'a pu attester ce Dieu qu'il croyait, de son innocence, et lui offrir sa vie en expiation des autres fautes qu'il avait commises. Cela n'est ni de l'homme qui croit, ni de l'homme qui ne croit rien, ni du fanatique, qui doit s'accuser lui-même de son crime et s'en glorifier; et ce peuple que vous écoutez, lorsqu'il se trompe, lorsqu'il se laisse entraîner à sa fureur, à ses préventions, est-ce qu'il a toujours été ce qu'il doit être? O mon ami! la belle occasion que cet artiste a manquée, de montrer l'extravagante barbarie de la question! J'avoue toutefois que s'il fût jamais permis à la peinture d'employer l'allégorie, c'est dans un triomphe de la Justice, personnage allégorique; à moins qu'on ne poussât la sévérité jusqu'à proscrire ces sortes de sujets, sévérité qui achèverait de restreindre les bornes de l'art, qui ne sont déjà que trop étroites; de nous priver d'une infinité de belles compositions à faire; et d'écarter nos yeux d'une multitude d'autres qui sont sorties de la main des plus grands maîtres; mais je prétends que celui qui se jette dans l'allégorie, s'impose la nécessité de trouver des idées si fortes, si neuves, si frappantes, si sublimes, que sans cette ressource, avec Pallas, Minerve, les Grâces, l'Amour, la Discorde, les Furies, tournées et retournées en cent façons diverses, on est froid, obscur, plat et commun. Et que m'importe que vous sachiez faire de la chair, du satin, du velours,

comme Roslin? ordonner, dessiner, éclairer une scène, produire un effet pittoresque, comme Vien? Quand je vous aurai accordé ce mérite, tout sera dit; mais n'ai-je à louer que ces qualités dans Le Sueur, le Poussin, Raphaël et le Dominicain?

Il en est de la peinture, ainsi que de la musique; vous possédez les règles de la composition; vous connaissez tous les accords et leurs renversemens; les modulations s'enchaînent à votre gré sous vos doigts; vous avez l'art de lier, de rapprocher les cordes les plus disparates; vous produisez, quand il vous plaît, les effets d'harmonie les plus rares et les plus piquans. C'est beaucoup. Mais ces chants terribles ou voluptueux, qui, au moment même qu'ils étonnent ou charment mon oreille, portent au fond de mon cœur l'amour ou la terreur, dissolvent mes sens, ou secouent mes entrailles; les savez-vous trouver? Qu'est-ce que le plus beau faire sans idée? le mérite d'un peintre. Qu'est-ce qu'une belle idée, sans le faire? le mérite d'un poëte. Ayez d'abord la pensée; et vous aurez du style après.

Le Martyre de Saint Cyr et de Sainte Julitte.

Tableau de dix pieds cinq pouces de haut, sur cinq de large.

Au centre de la toile, au-dessus d'une estrade, d'où l'on peut descendre par quelques degrés, vers le côté gauche de la toile, Sainte Julitte debout, entre les mains des bourreaux, dont un, plus sur le fond et la gauche, lui tient les mains serrées de liens; un second, placé derrière la Sainte, lui bat les épaules d'un faisceau de cordes; un troisième, à ses pieds, se penche vers les degrés, pour ramasser d'autres fouets, parmi des instrumens de supplice. A gauche, sur les degrés, le cadavre de Saint Cyr, les pieds vers le fond, la tête sur le devant. A gauche, sur une espèce de tribune, le préteur ou juge, assis, le coude appuyé sur la balustrade, et la tête posée sur sa main. Derrière le préteur, des soldats de sa garde.

C'est comme au précédent; de la vigueur, du dessin; mais exemple de la mauvaise entente des lumières, défaut qui choque moins ici, parce que le morceau est moins fini. Les trois bourreaux sont bien caractérisés, bien dessinés; le premier est même très-hardi. Le préteur est mauvais, ignoble; il a l'air d'un quatrième bourreau. Le Saint Cyr est un morceau de glaise verdâtre. La Sainte Julitte est belle, bien dessinée, bien disposée, intéressante, physionomie douce, tranquille, résignée, beau caractère de tête, belles mains tremblantes, figure qui a du pathétique et de la grâce; mais point de couleur. Le tout est une belle ébauche, une belle préparation.

Saint François de Sales agonisant, au moment où il reçoit l'Extrême-Onction.

Tableau de dix pieds cinq pouces de haut, sur cinq pieds de large, pour l'Eglise de Saint-Cyr.

Tableau d'une belle et hardie composition ; modèle à proposer à ceux qui ont des espaces ingrats, beaucoup de hauteur sur peu de largeur.

On voit le Saint sur son lit ; on le voit de face, le chevet au fond de la toile, présentant la plante des pieds au spectateur, et par conséquent tout en raccourci. Mais la figure entière est si naturelle, si vraie, le raccourci si juste, si bien pris, qu'entre un grand nombre de personnes qui m'ont loué ce tableau, je n'en ai pas trouvé une seule qui se soit aperçue de cette position, qui montre, sur une surface plane, le Saint dans toute sa longueur, toutes les parties de son corps également bien développées, la tête et l'expression du visage dans toute sa beauté. La partie supérieure de la figure est dans la demi-teinte. Le reste est éclairé. A droite du lit, sur une petite estrade de bois, la crosse, la tiare et l'étole. A gauche, deux prêtres, qui administrent l'extrême-onction. Celui qui est sur le devant, touche de l'huile sainte les pieds du Saint, moribond, qui sont découverts. Il est de la plus grande vérité de caractère. C'est un personnage réel. Il est grand, sans être exagéré. Il est beau, quoiqu'il ait le nez gros et les joues creuses et décharnées, parce qu'il a le caractère de son état, et l'expression de son ministère. On croit avoir vu cent prêtres qui ressemblaient à celui-là. C'est une des plus fortes preuves de la sottise des règles de convention, et du moyen d'intéresser, en se renfermant presque dans les bornes rigoureuses de la nature subsistante, choisie avec un peu de jugement. J'en dis autant de l'autre prêtre, qui est au-dessus de celui-ci, plus sur le fond, et qui récite la prière, le rituel à la main, tandis que son confrère administre. Il y a derrière ces deux principales figures, dont la position, les vêtemens, les draperies, les plis sont si justes, qu'on ne songe pas à les vouloir autrement, un porte-dais, et quelques autres ecclésiastiques assistans, avec des cierges, des flambeaux et la croix. C'est la chose même. C'est là scène réelle du moment. Le Saint a la tête relevée sur son chevet, et les mains jointes sur sa poitrine. Cette tête est de toute beauté. Le Saint bien senti dans son lit, et les couvertures annoncent parfaitement le nu.

A cette composition, si vraie dans toutes ses parties, il n'a manqué, pour être la plus belle qu'il y eût au Salon, que d'être peinte ; car elle ne l'est pas. C'est partout un même ton de cou-

leur ; un gris blanc à profusion ; blanc dans les habits sacerdotaux ; blanc dans les surplis et les aubes ; blanc sale et fade dans les carnations ; blanc dans les draps et la couverture ; blanc de Tripoli, ou pierre à plâtre sur l'estrade ; blanc soupe de lait au bois de lit, l'estrade ou le parquet ; blanc à la mitre. C'est une magnifique ébauche, une sublime préparation. Il fallait encore éviter la ressemblance trop forte des deux prêtres administrans, à moins que ce ne soient les deux frères, car ils ont cet air de famille qui choque, surtout dans une composition où il y a si peu de figures, lorsqu'elle n'est pas historique. Il fallait supprimer ce petit dais, qui a l'air d'un parasol chinois. Il fallait rendre la demi-teinte, où l'on a tenu la tête du Saint, peut-être un peu moins forte, parce qu'elle voit son expression.

Regardez bien ce tableau, M. de La Grénée ; et lorsque je vous disais : Donnez de la profondeur à votre scène ; réservez-vous, sur le devant, un grand espace de rivage ; que ce soit sur cet espace que l'on présente à César la tête de Pompée ; qu'on voie d'un côté, un genou fléchi, l'esclave qui porte la tête ; un peu plus sur le fond, et vers la droite, Théodote, ses compagnons, sa suite ; autour, et par derrière, les vases, les étoffes et les autres présens ; à droite le César, entouré de ses principaux officiers ; que le fond soit occupé par les deux barques et d'autres bâtimens, les uns arrivant d'Égypte, les autres de la suite de César ; que ces barques forment une espèce d'amphithéâtre couvert des spectateurs de la scène ; que les attitudes, les expressions, les actions de ces spectateurs soient variées en tant de manières qu'il vous plaira ; que sur le bord de la barque la plus à gauche, il y ait, par exemple, une femme assise, les pieds pendans vers la mer, vue par le dos, la tête tournée, et alaitant son enfant ; car tout cela se peut, puisque j'imagine votre toile devant moi, et que sur cette toile j'y vois la scène peinte comme je vous la décris ; et convenez que, lorsque je vous l'ordonnais ainsi, vous aviez tort de m'objecter les limites de votre espace. Rien ne vous empêchait de jeter d'une de ces barques à terre une planche qui eût marqué la descente. Vous auriez eu des groupes, des masses, du mouvement, de la variété, du silence, de l'intérêt, une vaste scène ; votre composition n'aurait pas été décousue, maigre, petite et froide. Sans compter que ces barques, mises en perspective sur le fond, et ces spectateurs élevés en amphithéâtre sur ces barques, auraient ôté à votre toile une portion de cet espace en hauteur qui reste vide, espace vide et nu, qui achève par comparaison à réduire vos figures à des marmousets. Et croyez-vous que la scène d'un agonisant, à qui l'on donne l'extrême-onction, fût plus facile

à arranger que la vôtre ? Si Du Rameau n'avait pas eu la hardiesse de placer la tête de son Saint au fond de sa composition, et ses pieds au bord de sa toile, il serait tombé dans le même défaut que vous. Mais, mon ami, y avez-vous jamais rien compris ? Et quand vous voyez ce Triomphe de la Justice colorié avec tant de furie, croyez-vous que ce Saint François de Sales, ce Saint Cyr, ces deux esquisses froides, monotones et grises, soient du même artiste? Où avait-il ses yeux ce jour-là?

Une Sainte Famille.

Tableau d'un pied onze pouces de haut, sur deux pieds deux pouces de large.

Composition libre, facile, vigoureuse et dans la manière heurtée. A droite, presque de profil, la Vierge assise sur une chaise, un oreiller de coutil sur ses genoux, et sur cet oreiller, vu par le dos, l'enfant Jésus emmailloté, qu'elle embrasse de son bras gauche, et à qui elle présente de la main droite de la soupe avec une cuiller. Il y a devant elle une table ronde couverte d'une nappe, et sur cette table une assiette ou écuelle. Au côté opposé de la table, Joseph debout, le corps penché, tenant une grande soupière par les anses, la pose sur le milieu de la table. On voit derrière lui, sur le fond, la cheminée, l'âtre avec la lueur des charbons ardens. Sur la corniche de la cheminée, des pots, des tasses et autres vaisseaux de terre. Au bout de la table, à gauche sur le devant, une bouteille avec deux pains ronds; au mur de la droite, en haut, une espèce de garde-manger ceintré où sont un panier, des légumes, des ustensiles domestiques. Cette chaumière est éclairée par une lampe suspendue au-dessus de la table.

D'abord je voudrais bien que l'artiste me dît pourquoi cette lampe, suspendue au fond de son tableau, éclaire fortement le devant et laisse le fond obscur. Cet effet de lumière est piquant. D'accord ; mais est-il vrai ? Il est certain que ce corps lumineux est plus près du fond que du devant. Il est certain encore que je suis plus près du devant que du fond. Le fond perdrait-il plus par la distance où j'en suis, qu'il ne gagnerait par le voisinage du corps lumineux? La lumière forte ne devrait-elle pas être sur le fond et sur le devant, plus forte sur le fond que sur le devant, et les côtés de la demi-teinte? N'est-ce pas la loi des lumières divergentes? Est-ce bien encore là la teinte vraie des lumières artificielles? Je ne prononce pas ; je m'enquiers. Dans un quart-d'heure, ce serait une expérience faite, et je saurais à quoi m'en tenir. En attendant, je me rappelle très-bien d'avoir vu de l'obscurité où j'étais, des lieux éclairés par une lumière soit naturelle, soit artificielle éloignée ; et je me rappelle tout aussi

bien, que les objets voisins de la lumière étaient plus distincts pour moi, que ceux qui me touchaient presque. Quoi qu'il en soit, le lieu du corps lumineux étant donné, il faut que l'art obéisse. Il n'en peut circonscrire, altérer ou changer la nature, la direction, les reflets, la dégradation ou l'éclat. Il ne faut pas traiter la lumière dont les rayons sont parallèles, comme la lumière dont les rayons sont divergens. Il faut savoir qu'à quatre pieds, ceux-ci, seize fois plus rares, ou répandus sur un espace seize fois plus grand, doivent éclairer seize fois moins. La Vierge est de très-beau caractère. L'impression générale de ce morceau est forte, et arrête surtout le connaisseur. Le Joseph est de tête, d'action, de mouvement, de vêtement, un bon vieux charpentier tout juste, sans presque d'autre exagération qu'un bon choix de nature; cependant on ne peut l'accuser d'être ignoble, mesquin ou petit. Les mœurs simples et utiles, le caractère de la vertu, de l'honnêteté, du bon sens, relèvent tout. Ce sont nos appartemens, avec nos glaces, nos buffets, nos magots précieux, qui sont vils, petits, bas et sans vrai goût. J'ose vous l'avouer, il y a plus de grandeur réelle dans un arbre brisé, une étable, un vieillard, une chaumière, que dans un palais. Le palais me rappelle des tyrans, des dissolus, des fainéans, des esclaves; la chaumière, des hommes simples, justes, occupés et libres. Il y a sur le devant, à gauche, dans la demi-teinte, un vieux fauteuil à bras, faiblement peint, touché sans humeur. Sur ce fauteuil, un chat qui n'est un chat ni de près ni de loin. C'est une masse informe grisâtre, où l'on ne discerne ni pieds, ni tête, ni queue, ni oreilles. Si le genre facile et heurté comporte des négligences, des incorrections, il ne comporte ni léché, ni faiblesse. Il est de verve et de fougue. La vigueur de certaines parties fait sortir d'une manière insupportable le faible des autres, il les vaut mieux non faites que faibles. Le léché et le heurté sont deux opposés qui se repoussent. De près, on ne sait ce qu'on voit; tout semble gâché. De loin, tout a son effet, et paraît fini. Il faut être un graveur de la première force, pour graver d'après le genre heurté. Comme presque tout y est indécis, de près, le graveur ne sait où prendre son trait. Au reste, ce tableau est très-bon; il a été fait à Rome, et il y paraît. Si l'on chassait ce morceau du Salon, il en faudrait exclure bien d'autres. Ce Du Rameau est un homme. Voyez son Saint François de Sales; voyez la Salpêtrerie; et vous direz avec moi : Oui, c'est un homme. Ce qui doit inquiéter sur son compte, c'est qu'il a beaucoup encore à acquérir, et qu'il est d'expérience que nos artistes, transportés d'Italie ici, perdent d'année en année. Mon avis serait donc qu'on renvoyât Du Rameau à Rome, jusqu'à ce que

son style fût tellement arrêté, qu'il pût s'éloigner des grands modèles sans conséquence. Nos élèves restent trois ans à la pension de Paris. C'est assez. De la pension, ils passent à l'école de Rome, où on ne les garde que quatre ans. C'est trop peu. Il faudrait les entretenir là d'ouvrages qu'on leur payerait, et sur le prix desquels on retiendrait de quoi les garder et les entretenir trois ou quatre années de plus, sans que ce long séjour empêchât le même nombre d'élèves d'aller d'ici en Italie. Je trouve aussi l'objet de ces sortes d'institutions trop limité, un petit esprit de bienfaisance étroite dans les fondateurs. Il serait mieux qu'il n'y eût aucune distinction d'étrangers et de regnicoles, et qu'un Anglais pût venir à Paris étudier devant notre modèle, disputer la médaille, la gagner, entrer à la pension, et passer à notre École française de Rome.

Le portrait de Bridan, sculpteur du Roi.

Je ne me le remets pas ; mais on dit qu'il est très-beau, bien dessiné, bien ressenti, fait d'humeur, d'une bonne couleur, d'un style large et mâle. On sent qu'il n'est pas d'un portraitiste. Il n'est pas léché, propre et neuf comme ceux de ces messieurs ; mais il y a plus de verve ; il est plus ragoûtant, plus pittoresque, mieux torché. A l'égard de la ressemblance, on l'assure parfaite.

Deux Têtes d'enfans.

Même éloge. Toutes deux très-belles, et peintes dans le goût de Rubens ; bonne couleur, bien dessinées, et d'une belle manière.

Un petit Joueur de basson.

Je l'ai vu. Cela n'est absolument que poché ; mais charmant, expressif et plein de vie. Cependant couvrez l'instrument ; et vous jugerez que c'est un fumeur. C'est un défaut.

La Dormeuse qui tient son chat.

Médiocre. Tête de femme sans grâce. Petit chat faiblement touché. Cette femme dort bien, pourtant. Mais où est l'intérêt d'une pareille composition? Si la femme était belle, je m'amuserais à la considérer dans son sommeil. Qu'elle le soit donc! Qu'une exécution merveilleuse rachète la pauvreté du sujet. Pour peu que le faire pèche, le morceau est maussade.

Une Tête de vieillard.

Ce vieillard est embéguiné d'une culotte. Je n'en fais nul cas ; cela est gâcheux, vaporeux, vermoulu comme une pierre

qui se détruit. Pour mieux m'entendre, il faudrait que j'eusse là un portrait de Louis, peint par Chardin. On dirait d'un amas de petits flocons de laine teinte et artistement appliqués les uns à côté des autres, sans lien; en sorte que, quand le portrait est debout, on est surpris que l'amas reste, que les molécules coloriées ne se détachent pas, et que la toile ne reste pas nue. La couleur est vigoureuse, les passages bien variés, bien vrais; mais il n'y a nulle solidité; ce sont des têtes à fondre au soleil comme de la neige. Je serais effrayé si je voyais à un homme de pareilles joues. Je n'aime pas qu'on fasse épais, mat, compacte, comme quelquefois La Grénée; mais je veux que des chairs tiennent, et qu'on ne fasse pas rare, mou, cotonneux, neigeux comme cela.

Voilà-t-il pas que je me rappelle ce portrait de Bridan; il y a une extrême vérité, et des détails qui ne permettent pas de douter de la ressemblance; mais j'oserai demander si c'est là de la chair; et pour vous montrer combien je suis de bonne foi, c'est que, si l'on me soutient qu'il y a de la finesse dans la tête de la Dormeuse, et que la tête du Vieillard est d'un beau faire, d'un bon caractère, barbe légère et mieux coloriée qu'il ne lui appartient, je ne disputerai pas.

DESSINS.

Une Salpêtrerie. Dessin à gouache.

Cette salpêtrerie, avec ses cuves, ses bassins, ses fourneaux et ses fabriques, est une chose excellente; tous ces objets sont vers la gauche. Du même côté, sur le devant, deux ouvriers occupés à verser la lessive d'une chaudière dans une bassine. Sur un massif de pierre, à droite, au-dessus des fourneaux, ouvriers qui conduisent la cuisson. Puis, un assemblage de poudre bien pittoresque, occupant le haut du dessin. Le tout éclairé d'une lumière vaporeuse et chaude, dont l'effet est on ne saurait plus piquant.

Chute des Anges rebelles.

Diables symétriquement enlacés : c'est le pendant de l'omelette des chérubins de Fragonard. On dirait qu'ils se sont donné le mot pour s'agencer ainsi, et que c'est une chute pour rire; et puis ces diables sont de mauvais goût, insupportables de figures et de caractère. Ils forment une guirlande ovale, dont l'intérieur est vide. Nulle masse d'ombre ni de lumière. La qualité principale d'un sujet pareil serait un désordre effrayant; et il n'y en a point. Fausse chaleur. Mauvaise chose.

Esquisse d'une Bataille.

Je n'en dirai pas autant de celui-ci. C'est un beau, un très-beau dessin, plein de véritable grandeur, de chaleur et d'effet. Tout m'en plaît, et cette mêlée de soldats perdus dans la fumée, la poussière et la demi-teinte, et ces deux cavaliers qui, massant superbement sur le devant, s'élancent à toutes jambes, et foulent aux pieds de leurs chevaux parallèles et les morts et les mourans; et cette troupe de combattans renfermés dans cette tour roulante, et les animaux qui traînent la tour, et les hommes tués, renversés, écrasés sous les roues et les chevaux abattus. Mais où est celui qui poussera cela?

Tête d'enfant vue de profil.

Tête d'enfant vue de face.

Je crois que c'est de ces deux têtes-là dont j'ai dit un mot plus haut, parmi les tableaux.

Ce sont deux belles choses. Le premier enfant est sérieux, attentif. Il a les yeux baissés, attachés sur quelque chose. Il vit, il pense; et puis il faut voir comme ses cheveux sont arrangés et torchés. Si cette esquisse m'appartenait, je ne permettrais jamais à l'artiste de l'achever.

Le second est peint avec plus de vigueur et de verve encore. Il est plein de chaleur. Sur le sommet de sa tête, ses cheveux sont partagés en deux tresses relevées de la gauche; le reste est en désordre. J'en aime moins l'expression que du précédent. Il regarde, et puis c'est tout. Mais le faire en est incomparablement plus libre, plus fougueux, plus hardi, plus chaud et plus beau. Plus de sagesse dans l'un, plus d'enthousiasme dans l'autre. Ce sont deux tours de cervelle, deux momens de génie tout-à-fait opposés. Les artistes préféreront le second; et ils auront raison. Moi, j'aime mieux le premier.

Autre esquisse.

Je ne sais ce que c'est, à moins que ce ne soit cet homme debout qui fait une vilaine petite grimace hideuse, comme s'il éventait au loin quelque odeur déplaisante.

Figure académique.

Homme nu à demi-couché sur une espèce de sopha, dont le dossier est relevé. On le voit de face. Sa jambe droite est croisée sur la gauche; et sa main droite posée sur sa jambe. Il est appuyé du coude sur le sopha. Sa main embrasse son menton et soutient sa tête. Cela est savant de détails, contours bien sûrs, dessiné

large, à ce que croit l'artiste ; c'est plutôt dessiné gros. Grosses formes. Cela me rappelle un fait qu'on lit dans Macrobe, et qui revient très-bien ici. Il rapporte que le pantomime Hylas, dansant, un jour, un cantique dont le refrein était : « Le grand » Agamemnon ! » rendit la chose par les gestes d'une personne qui mesurait une grande taille, et que le pantomime Pylade, qui était présent au spectacle, lui cria : Tu le fais haut, et non pas grand. L'application est facile. Du reste, grande économie de crayon, regards farouches, sourcils froncés, caractère d'indignation très-propre à passer dans une composition historique.

Esquisse d'une femme assise, qui tient son petit enfant sur ses genoux.

Ce n'est rien, et c'est beaucoup, comme de toutes les esquisses. Je vous renverrai souvent à la fille de la rue Fromenteau. Cette femme promet un beau caractère de tête. Sa position est naturelle. Elle regarde son gros joufflu d'enfant avec une complaisance vraiment maternelle. L'enfant dort sur les genoux de sa mère, et dort bien. Une mauvaise esquisse n'engendra jamais qu'un mauvais tableau ; une bonne esquisse n'en engendra pas toujours un bon. Une bonne esquisse peut être la production d'un jeune homme plein de verve et de feu, que rien ne captive, qui s'abandonne à sa fougue. Un bon tableau n'est jamais que l'ouvrage d'un maître qui a beaucoup réfléchi, médité, travaillé. C'est le génie qui fait la bonne esquisse ; et le génie ne se donne pas. C'est le temps, la patience et le travail qui donnent le beau faire ; et le faire peut s'acquérir. Lorsque nous voyons les esquisses d'un grand maître, nous regrettons la main qui a défailli au milieu d'un si beau projet.

Et M. le chevalier Pierre, que j'avais oublié dans la liste de nos artistes. Vous allez croire, mon ami, que je vous l'avais réservé exprès pour nos menus-plaisirs. Il n'en est rien. A juger Pierre par les premiers tableaux qu'il a faits au retour d'Italie, et par sa galerie de Saint-Cloud, mais surtout par sa coupole de Saint-Roch, c'est un grand peintre. Il dessine bien, mais sèchement ; il ordonne assez bien une composition ; et certes il ne manque pas de couleur.

OLLIVIER.

168. *Le Massacre des Innocens.*

Tableau de sept pieds de haut, sur dix pieds de large.

Ce tableau, placé très-haut, et composé d'un grand nombre

de figures, se voyait difficilement. Je demandais à Boucher ce que c'était. Hélas! me dit-il, c'est un massacre. Ce mot aurait suffi pour arrêter ma curiosité; mais il me parut que c'était un exemple rare de la différence du fracas et de l'action, de l'intention du peintre et de son exécution, de la contradiction du mouvement et de l'expression. Cela va devenir plus clair. Si les termes propres me manquent, les choses y suppléeront. Une femme a ses enfans égorgés à ses pieds; et elle est assise, tranquille, dans la position et avec le caractère d'une vierge qui médite sur les événemens de la vie. Une autre femme veut arracher les yeux à un soldat. Cachez la tête du soldat, et vous croirez qu'on le caresse. Cachez la tête de la femme, et découvrez celle du soldat, vous ne verrez plus à celle-ci que la douleur et la résignation immobile d'un malade entre les mains d'un oculiste qui lui fait une opération chirurgicale. Un meurtrier tient suspendu par un pied l'enfant d'une mère; et cette femme tend son tablier pour le recevoir, précisément comme un chou qu'on lui mettrait dans son giron. Ici, une mère renversée à terre, sur le sein de laquelle un soldat écrase du pied son enfant, le regarde faire sans s'émouvoir, sans jeter un cri. Là un cheval cabré se précipite sur une autre femme, menace de la fouler elle et ses enfans; et cette femme lui oppose ses mains au poitrail si mollement, que si l'on ne voyait que cette figure, on jurerait qu'elle colle une image sur une muraille. C'est que le reste est ainsi, et qu'il n'en faut rien rabattre. Tumulte aux yeux, repos à l'âme. Rien d'exécuté comme nature l'inspire; scènes atroces et personnages de sang-froid. Et puis Ollivier a cru qu'il n'y avait qu'à tuer, tuer, tuer des enfans; et il ne s'est pas douté qu'un de ces enfans, qui conserverait la vie par quelque instinct de la tendresse maternelle, me toucherait plus qu'un cent qu'on aurait tués. Ce sont les incidens singuliers et pathétiques qu'entraîne une pareille scène, qu'il faut savoir imaginer. C'est l'art de montrer la fureur, et d'exciter la compassion, qu'il faut avoir. Les enfans ne font ici que les seconds rôles. Ce sont les pères et les mères qui doivent faire les premiers. Tout cela ne vaut pas ce soldat de Le Brun, je crois, qui, d'une main, arrache un enfant à sa mère, en poignarde un autre de l'autre main, et en tient des dents un troisième suspendu par sa chemise. On voit à droite la facade d'un péristyle, et dans les entre-colonnemens une foule de petites figures agitées qu'on ne distingue pas. Le massacre s'exécute sur une place publique, au centre de laquelle, sur un piédestal, une figure qui semble ordonner de la main; et le faire, comme d'une estampe précieusement enluminée. Si ce peintre avait placé son tableau

entre celui de Rubens et celui de Le Brun, je crois que nous ne l'aurions pas vu.

Un Portrait.

Une Femme savante.

Tous les deux bien coloriés, quoique un peu roussâtres. Vérités dans les étoffes. Détails bien ressentis. Incorrection de dessin, quoique ensemble. Plus on regarde ces deux petits tableaux, plus on les aime, parce qu'il y a de la simplicité et du naturel. Ils sont peints, ainsi que le suivant, dans la manière de Wouvermans.

Une Famille espagnole.

Les têtes du père et de la mère sont d'ivoire. Ici les figures pèchent par le dessin, mais ne sont pas ensemble. La naïade, qu'on a placée au bord d'un bassin, est sèche comme de la porcelaine. La couleur locale est charmante partout. Les robes sont de vrai satin. Le vêtement du père fait bien la soie. Le petit enfant, placé devant ses parens, est à ravir; Wouvermans ne l'aurait pas peint plus fin de couleur, ni plus spirituel de touche. Il est bien posé. La lumière dégrade à merveille sur lui. Cette figure est un effort de l'art. Il y a, à droite, une petite forêt tout-à-fait précieuse. L'air circule entre les arbres; et l'œil voit loin au travers. Il y a, à gauche, un escalier où les enfans jouent. Ces enfans, et le perron, sont à plusieurs toises d'enfoncement, ce qui se fait admirer. Le ciel est bien d'accord avec le tout; il est colorié, vigoureux et fuyant. L'eau qui est à gauche sur le devant, n'a jamais été mieux imitée par personne, ni le fluide, ni l'herbe qui en sort. La naïade, statue mauvaise d'exécution, fait bien pour l'ordonnance, et se peint avec vérité dans le fond de l'eau.

Le livret annonce d'Ollivier d'autres ouvrages que je n'ai pas vus.

172. RENOU.

Jésus-Christ à l'âge de douze ans, conversant avec les Docteurs de la loi.

Tableau de neuf pieds de haut, sur six pieds six pouces de large. C'est pour l'église du collége de Louis-le-Grand.

C'est un mauvais tableau, qui sent le bon temps et la bonne école. C'est d'un mauvais artiste, qui en a connu de meilleurs que lui. Il est permis à un grand maître d'oublier quelquefois qu'il y a des couleurs amies. Chardin jettera pêle-mêle des objets

rouges, noirs, blancs ; mais ces tours de force-là, il faut que M. Renou les lui laisse faire.

Le jeune enfant occupe le centre de la toile. Il est debout. Il a le regard et la main droite tournés vers le ciel. Il a bien l'air d'un petit enthousiaste, à qui ses parens ont tant répété de fois qu'il était charmant, qu'il avait de l'esprit comme un ange, et qu'en vérité, il était le messie, le sauveur de sa nation, qu'il n'en doute pas. A droite, deux Pharisiens l'écoutent debout. On voit toute la figure de l'un, on ne voit que la tête de l'autre entre le premier et la colonne du temple qui termine le tableau de ce côté. Il y a, au pied de cette colonne, deux autres Pharisiens à terre, l'un prêtant l'oreille, et l'autre vérifiant dans le livre saint les citations du petit Quaker. A gauche, un groupe de prêtres assis, et au-dessus de ceux-ci, sur le fond, une femme ; et peut-être Anne, la diseuse de bonne-aventure, avec un pharisien debout.

Cela a l'air d'un tableau qu'on a suspendu dans une cheminée, pour le rendre ancien. Le style en est gothique et pauvre. Les figures courtes. Celles du devant rabougries. Il est mal-proprement peint. L'Enfant-Jésus est blafard, a la tête plate. Les mains et les pieds n'y sont nullement dessinés. Effet médiocre. Lumières sur l'enfant trop faibles. Point de plans, point de dégradations, point d'air entre les figures. Noir, sale et discordant, pour être vigoureux. Voyez ces prêtres; ils semblent affaissés sous le poids de leurs lourds vêtemens. S'ils ont du caractère, il est ignoble. Ce vieux Pharisien noir, à droite, a été peint avec du charbon pilé. J'en dis autant de ces autres prêtres enfumés sur le fond. Tout cela sont des mines grotesques, ramassées dans l'Éloge de la Folie d'Erasme, et les figures de Holbein. Ce morceau serait le supplice de celui qui aurait bien présent à l'imagination le style noble et grand des Raphaël, des Poussin, des Carraches, et d'autres. C'est une charge judaïque.

Et puis, le défaut d'harmonie. C'est un texte auquel je reviens souvent, tantôt en peinture, tantôt en littérature. Rien ne la supplée; et son charme pallie une infinité de défauts. Avez-vous vu quelquefois des tableaux du Napolitain Solimène? Il est plein d'invention, de chaleur, d'expression et de verve. Il trouve les plus beaux caractères de tête. Sa scène est pleine de mouvement ; mais il est sec, il est dur, il est discord ; et je ne me soucierais pas de posséder un de ses tableaux. Je sens que la vue continuelle m'en chagrinerait. Quand la versification est harmonieuse, qui est-ce qui chicane la pensée? qui est-ce qui s'aperçoit que les scènes sont exangues? Le nombre de la

poésie relève une pensée commune. Si Boileau avait raison de dire :

La plus belle pensée
Ne peut plaire à l'esprit, quand l'oreille est blessée;

jugez d'un chant sous lequel l'harmonie serait raboteuse et dure; d'un tableau qui pèche par l'accord des couleurs et l'entente des ombres et des lumières. Quelque vigueur qu'il y ait d'ailleurs, cela sent toujours l'écolier. Le scrupule des anciens là-dessus est inconcevable; et ce panégyrique si vanté de l'abbé Ségui, ce morceau qui lui a ouvert la porte de notre académie, aurait fait fuir tout un auditoire de Romains ou d'Athéniens. Lorsque Denis d'Halicarnasse me tomba pour la première fois dans les mains, j'étais bien jeune; j'avoue que ce grand homme, ce rhéteur d'un goût si exquis, me parut un insensé. J'ai bien changé d'avis depuis ce temps-là; l'oreille de notre ami d'Alembert est restée la même. J'en demande pardon à Marmontel; mais je n'ai jamais pu lire Lucain. Lorsque ce poëte fait dire à un soldat de César :

Rheni mediis in fluctibus amnis
Dux erat; hic, socius. Facinus, quos inquinat, æquat.

Au milieu des flots du Rhin, c'était mon général; ici, c'est mon camarade. Le crime rend égaux ceux qu'il associe;

En dépit de la sublimité de l'idée, à ce sifflement aigu de syllabes (1) *Rheni mediis in fluctibus amnis;* à ce rauque croassement de grenouilles, *quos inquinat, æquat*, je me bouche les oreilles et je jette le livre. Ceux qui ignorent les sensations que l'harmonie porte à l'âme, diront que j'ai plus d'oreille que de jugement. Ils seront plaisans; mais j'ouvrirai l'Enéïde, et pour réponse à leur mot, je lirai :

O terque quaterque beati,
Queis antè ora patrum Trojæ sub mœnibus altis
Contigit oppetere!

Je porterai à leur organe le son de l'harmonie.

Ambrosiæque comæ divinum vertice odorem
Spiravêre; pedes vestis defluxit ad imos,
Et vera incessu patuit dea.

O mon ami! la belle occasion de se fourvoyer, et de demander aux poètes italiens, si, avec leurs sourcils d'ébène, leurs yeux tendres et bleus, les lys du visage, l'albâtre de la gorge, le corail des lèvres, l'émail éclatant des dents, ces amours ni-

(1) Comme Diderot cite ici de mémoire, sa critique porte à faux pour le premier vers : elle est juste pour le second. Il y a dans Lucain :

Rheni mihi Cæsar in undis, etc. N.

chés en cent endroits d'une figure, on donnera jamais une aussi grande idée de la beauté. Le vrai goût s'attache à un ou deux caractères, et abandonne le reste à l'imagination. Les détails sont petits, ingénieux et puérils. C'est lorsqu'Armide s'avance noblement au milieu des rangs de l'armée de Godefroi, et que les généraux commencent à se regarder avec des yeux jaloux, qu'Armide est belle. C'est lorsqu'Hélène passe devant les vieillards troyens, et qu'ils se récrient : Qu'Hélène est belle ! Et c'est lorsque l'Arioste me décrit Angélique, je crois (1), depuis le sommet de sa tête jusqu'à l'extrémité de son pied, que malgré la facilité, la molle élégance de sa poésie, Angélique n'est pas belle. Il me montre tout; il ne me laisse rien à faire. Il me fatigue, il m'impatiente. Si une figure marche, peignez-moi son port et sa légèreté ; je me charge du reste. Si elle est penchée, parlez-moi de ses bras seulement et de ses épaules ; je me charge du reste. Si vous faites quelque chose de plus, vous confondez les genres; vous cessez d'être poëte, vous devenez peintre ou sculpteur. Je sens vos détails, et je perds l'ensemble, qu'un seul trait, tel que le *vera incessu* de Virgile, m'aurait montré.

Dans le combat où le fils d'Anchise est renversé de son char, et Vénus, sa mère, blessée par le terrible Diomède, le vieux poëte, où l'on trouve des modèles de tous les genres de beauté, dit qu'au-dessus du voile que la déesse tenait interposé entre le héros grec et son fils, on voyait sa tête divine, et ses beaux bras; et je peins le reste de la figure.

Tentez, dans le poëme galant, folâtre ou burlesque, ces descriptions détaillées ; j'y consens. Ailleurs, elles seront puériles et de mauvais goût.

Je suppose qu'en commençant la longue et minutieuse description de sa figure, le poëte en ait l'ensemble dans sa tête; comment me fera-t-il passer cet ensemble ? S'il me parle des cheveux, je les vois; s'il me parle du front, je le vois; mais ce front ne va plus avec les cheveux que j'ai vus. S'il me parle des sourcils, du nez, de la bouche, des joues, du menton, du cou, de la gorge, je les vois; mais chacune de ces parties qui me sont successivement indiquées, ne s'accordant plus avec l'ensemble des précédentes, il me force, soit à n'avoir dans mon imagination qu'une figure incorrecte, soit à retoucher ma figure à chaque nouveau trait qu'il m'annonce.

Un trait seul, un grand trait; abandonnez le reste à mon imagination. Voilà le vrai goût, voilà le grand goût.

(1) C'est Alcine que l'Arioste décrit un peu longuement, il est vrai, et avec trop de détails, mais en vers dont le nombre et l'harmonie charment une oreille sensible et exercée. *N*.

Ovide l'a quelquefois. Il dit de la déesse des mers :

Nec brachia longo
Margine terrarum porrexerat Amphitrite.

Quelle image ! quels bras ! quel prodigieux mouvement ! quelle terrible étendue ! quelle figure ! L'imagination, qui ne connaît presque point de limites, la saisit à peine. Elle conçoit moins encore cette énorme Amphitrite, que cette Discorde dont les pieds étaient sur la terre, et dont la tête allait se cacher dans les cieux. Voilà le prestige du rhythme et de l'harmonie.

Malgré ma prédilection pour le poëte grec, l'Amphitrite du poëte latin me paraît plus grande encore que sa Discorde, dont le grand critique ancien a dit qu'elle était moins la mesure de la déesse que celle de l'élévation du poëte. Homère ne me donne que la hauteur de sa figure ; il me laisse la liberté de la voir si menue qu'il me plaira. La terre et les cieux ne sont que deux points qui marquent les extrémités d'un grand intervalle. Si la grandeur du pied ou la grosseur de la tête m'avait été donnée, aussitôt j'aurais achevé la figure d'après les règles de proportions connues ; mais le poëte ne m'indique que les deux bouts de son colosse ; et leur distance est la seule chose que mon imagination saisisse. Quand il aurait ajouté que ses deux bras allaient toucher aux deux extrémités de l'horizon, aux deux endroits opposés où le ciel confine avec la terre, il n'aurait presque rien fait de plus. Pour donner une forme à ces bras, pour les voir énormes, il eût fallu déterminer la portion du ciel qu'ils me dérobaient ; par exemple, la voie lactée. Alors, j'aurais eu un module ; d'après ce module, mon imagination confondue aurait inutilement cherché à achever la figure, et je me serais écrié : quel épouvantable colosse ; et c'est précisément ce qu'a fait Ovide. Il me donne la mesure des deux bras de son Amphitrite, par l'immensité des rivages qu'ils embrassent ; et, ces deux bras une fois imaginés, d'après ce module, d'après le rhythme énorme du poëte, d'après le cheminer de ce *longo margine terrarum*, ce *porrexerat* qui ne finit point, cet emphatique et majestueux spondaïque *Amphitrite*, sur lequel je me repose ; le reste de l'image s'étend au-delà de la capacité de ma tête.

Je dirai donc aux poëtes : Ma tête, mon imagination ne peuvent embrasser qu'une certaine étendue, au-delà de laquelle l'objet se déforme et m'échappe. Epuisez donc toute leur force sur une partie, en la déterminant par un module énorme ; et soyez sûrs que le tout en deviendra incommensurable, infini. Qui est-ce qui imaginera la grandeur d'Apollon, qui enjambe de montagne en montagne ? La force de Neptune, qui secoue

l'Etna, et dont le trident entr'ouvre la terre jusqu'au centre, et montre la rive désolée du Styx? La puissance de Jupiter, qui ébranle l'Olympe du seul mouvement de ses noirs sourcils? Une action énorme de la figure entière produira le même effet que l'énormité d'une de ses parties.

Certainement le rhythme ne contribue pas médiocrement à l'exagération, comme on le sentira dans le *monstrum horrendum*, *informe*, *ingens* de Virgile, et surtout dans la désinence longue et vague d'*ingens*. Que le poëte eût dit simplement au lieu d'*Amphitrite*, la déesse de la mer; au lieu de *porrexerat*, avait jeté; au lieu de ses longs bras, *ses bras;* au lieu de *longo margine terrarum*, autour de la terre; qu'en se servant des mêmes expressions, il les eût placées dans un ordre différent; plus d'images; rien qui parlât à l'imagination; nul effet.

Mais si l'effet tient au choix et à l'ordre des mots, il tient aussi au choix des syllabes. Indépendamment de tout le module, les sons pleins et vigoureux des mots *brachia*, *longo*, *margine*, *terrarum*, *porrexerat*, *Amphitrite*, ne laissaient pas à l'imagination la liberté de donner à Amphitrite des bras maigres et menus. Il ne faut pas une si grande ouverture de bouche pour désigner une chose exiguë. La nature des sons augmente ou affaiblit l'image; leur quantité la resserre ou l'étend. Quelle n'est point la puissance du rhythme, de l'harmonie et des sons!

Homère a dit: Autant l'œil mesure d'espace dans le vague des airs, autant les célestes coursiers en franchissent d'un saut; et c'est moins la force de la comparaison, que la rapidité des syllabes en *franchissent d'un saut*, qui excite en moi l'idée de la célérité des coursiers.

Lucrèce a dit que les mortels opprimés gémissaient sous l'aspect menaçant de la Religion.

Quæ caput à cœli regionibus ostendebat.

Changez le vers spondaïque en un vers ordinaire, rétrécissez le lieu de la scène, en substituant à *regionibus* une expression petite et légère; au lieu de *ostendebat*, qui étend sans fin la durée de la prononciation, et avec elle la mesure de la tête du monstre, dites *montrait;* au lieu d'une tête isolée, peignez la figure entière; et il n'y aura plus d'effet.

C'est cette force du rhythme, cette puissance des sons, qui m'a fait penser que peut-être je prononçais un peu légèrement entre l'image du poëte latin, et l'image du poëte grec; qu'il y avait telle emphase d'expression, telle plénitude d'harmonie, qui me forcerait de donner à la figure d'Homère une grosseur proportionnée à sa hauteur; et je me suis dit à moi-même: Voyons,

ouvrons son ouvrage, récitons ses vers, et rétractons-nous s'il le faut. J'aurai mal choisi mon exemple ; mais les principes de ma poétique n'en seront pas moins vrais. Ce ne sera pas sur la Discorde d'Homère, mais sur la mienne que j'aurai donné la préférence à l'Amphitrite d'Ovide.

Voici donc comment Homère s'est exprimé :

> Ἡ τ' ὀλίγη μὴν πρῶτα κορύσσεται, αὐτὰρ ἔπειτα
> Οὐρανῷ ἐστήριξε κάρη, καὶ ἐπὶ χθονὶ βαίνει.

La Discorde, faible d'abord, s'élève et va appuyer sa tête contre le ciel, et marche sur la terre.

Il y a trois images dans ces deux vers ; on voit la Discorde s'accroître ; on la voit appuyer sa tête contre le ciel ; on la voit marcher rapidement sur la terre. L'harmonie est faible en commençant ; elle s'enfle à πρῶτα ; elle s'accélère par secousse à κορύσσεται ; elle s'arrête et s'étend à οὐρανῷ ἐστήριξε κάρη, et elle bondit à ἐπὶ χθονὶ.

Homère a peint trois phénomènes en deux vers. La rapidité du premier donne de la majesté, du poids et du repos au commencement du second ; et la majesté, le poids, le repos de ce commencement, accélèrent la rapidité de la fin. Un petit nombre de syllabes emphatiques et lentes lui ont suffi pour étendre la tête de sa figure ; cette tête est énorme lorsqu'elle touche le ciel, il en faut convenir ; et l'imagination a passé, malgré qu'elle en ait, de l'image d'un enfant de quatre ans, à l'image d'un colosse épouvantable. Ovide a-t-il fait une figure plus grande de son Amphitrite, en lui consacrant toute son harmonie ? Je n'en sais plus rien. Tout ce que je sais, c'est que j'ai bien fait de me méfier de mon jugement ; c'est que Virgile a tout gâté, lorsqu'il a traduit cet endroit par ces vers, où il ne reste presque pas le moindre vestige de la poésie et des images d'Homère :

> Parva metu primo ; mox sese attollit in auras,
> Ingrediturque solo, et caput inter nubila condit.

J'aime mieux le plat latin du juif Helléniste, qui a dit de l'ange exterminateur des premiers nés de l'Egypte : *Stans replevit omnia morte*, *et usquè ad cœlum attingebat*, *stans in terra.*

Ah ! mon ami, le beau texte ! s'il m'était venu plus tôt, ou que j'eusse eu le temps de m'espacer ; mais j'écris à la hâte. J'écris au milieu d'un troupeau d'importuns ; ils me troublent ; ils m'empêchent de voir et de sentir ; ils s'impatientent, et moi aussi. Finissons donc, et disons à nos poëtes et à nos peintres ; à nos poëtes : Une seule partie de la figure ; cette partie exagérée

par un module qui épuise toute la capacité de mon imagination; un choix d'expression, un rhythme, une harmonie correspondante; et voilà le moyen de créer des êtres infinis, incommensurables, qui excéderont les limites de ma tête, et qui seront à peine circonscrits dans l'enceinte de l'univers. Voilà ce que les grands génies ont exécuté d'instinct; ce qu'aucun de nos faiseurs de poétique n'a vu; et ce dont l'ami Marmontel, à qui je demande pardon de la liberté grande, ne paraît pas même se douter: mais il a fait le joli poëme de la *Neuvaine;* et c'est quelque chose; soit dit en passant.

A nos peintres: Certes, messieurs, l'idée qu'on prend de l'ange du Livre de la Sagesse, n'est pas celle de vos petites têtes joufflues et soufflant des bouteilles, dont vous garnissez vos petits tableaux; que je dis petits, parce qu'ils seraient toujours petits quand ils auraient cinquante pieds de long.

Et là-dessus je vous souhaite le bonsoir, et à nos peintres et à nos poëtes; car il a fallu que j'achevasse mal *ce soir* ce que j'aurais exécuté de verve *ce matin*, sans la cohue des importuns.

ESQUISSE.

Projet de tableau, à la gloire du roi de Pologne, duc de Lorraine.

On ne sait ce que c'est. Rien de fait; de la couleur gâchée, spongieuse; des figures de bouillie; cela veut être heurté, et cela n'est que barbouillé. Et puis la Pologne et la Lorraine qui présentent le médaillon du roi à l'Immortalité. Au pied d'un trône, un Temps, les ailes arrachées, la faux brisée et chargée de chaînes. Sur le dos de ce Temps, une table d'airain où on lit: *amor invenit*, *veritas sculpsit.* Et puis des femmes, des génies d'art qui parent de fleurs un autel, y jettent de l'encens; une Renommée qui prend son vol; un tapage à étourdir, une allégorie enragée à faire devenir fous les Sphinx et les OEdipes, avec son noir et son jaunâtre.

Etudes de Têtes.

C'est Renou qui a fait le livret. Il a cru que nous lui donnerions au Salon autant d'attention qu'il occuperait d'espace sur le catalogue. On dit même qu'il a fait une tragédie. Vous devez savoir cela, vous qui, depuis vingt ans, assistez aux derniers momens tous les poëtes dramatiques.

Jeune homme vêtu d'un peignoir ou d'un surplis, et couronné de laurier. Je ne sais ce que cela signifie. Il a le sourcil froncé, et l'air de l'humeur.

Vieillards vus de profil; plusieurs têtes sur une même toile.

Je lis dans un endroit de mon répertoire, bien coloriées, bien touchées, et de beau caractère; et dans un autre endroit, barbe d'ébène, noire, compacte, cheveux de même; bout de vêtement sec et roide.

Le numéro sur lequel j'ai porté ces différens jugemens en a menti. Il est impossible que j'aie jugé si diversement du même tableau. Ah! mon ami, j'ai bien des remords; je vous en dirai un mot à la fin.

CARESME.

177. *Tableau d'animaux.*

Mauvais animaux, secs et durs; mauvaises petites figures; mauvaises montagnes, froides et monotones; tableau détestable. Au Pont. Chez Tremblin.

Le Repos.

Je ne sais ce que c'est.

Un Amour.

Je ne sais ce que c'est non plus.

La Mère qui fait jouer son enfant.

Je me le rappelle. La mère n'en a nullement l'expression. L'enfant ne mérite pas mieux, tant il est roide, maigre et sec. Est-ce que l'artiste n'a pu se procurer un bel enfant nu?

Les portraits; l'échevin au rameau d'olivier, ont été inutilement exposés; on ne les a pas vus.

Mais parlons de ses têtes peintes, de ses études, et surtout de ses dessins coloriés et lavés; ils en valent pardieu la peine. Ils étaient accrochés au-dessous des morceaux de sculpture de Le Moine; et l'on était là plus courbé que debout. Ces dessins sont charmans; et un grand maître ne les désapprouverait pas. Ce sont des faunes, des satyres; c'est un petit sacrifice bien pensé et bien touché. Peut-être ce Caresme peindra-t-il un jour, je n'en sais rien; mais s'il ne peut pas peindre, qu'il dessine.

BEAUFORT.

183. *Une Flagellation.*

Tableau de neuf pieds de haut, sur six pieds de large.

Le Christ est debout, vu par le dos, et de trois quarts de face. Un bourreau courbé lui lie les pieds à la colonne. Celui-ci est sur le devant. Un autre flagelle sur le fond. Ainsi l'exécution se fait avant que le patient soit préparé. N'importe, dit Naigeon; frappez, frappez fort. Ce n'est guère que quelques gouttes de

sang, pour tout celui que sa maudite religion fera verser. Ce sont deux instans confondus. Le vêtement rouge du fils de l'homme est jeté à droite, sur une balustrade qui règne autour de la composition, et au-delà de laquelle il y a une foule de spectateurs hideux et cruels, dont on n'aperçoit que les têtes. Le Christ est assez bien dessiné, le tableau pas mal composé; mais la couleur en est sale et grise; mais cela est monotone, vieux, passé, sans effet; mais cela ressemble à une croûte qui s'est enfumée dans l'arrière-boutique du brocanteur; mais cela est à demi-effacé, et le peintre a eu tort de s'arrêter à moitié chemin.

Voilà quelques tableaux qui ont été exposés sans numéro pendant le cours du Salon.

Un tableau d'Animaux.

C'est une bécasse avec un hibou suspendus par les pattes à un clou. Premièrement, où est le sens commun d'avoir accolé ces deux oiseaux-là, l'un destiné pour la cuisine du maître, l'autre pour la porte de son garde-chasse? Encore, si cela était peint comme Oudri! mais Oudri aurait mis au croc un canard avec une bécasse, un faisan avec une perdrix; c'est qu'il faut d'abord avoir le sens commun, avec lequel on a à peu près ce qu'il faut pour être un bon père, un bon mari, un bon marchand, un bon homme, un mauvais orateur, un mauvais poëte, un mauvais musicien, un mauvais peintre, un mauvais sculpteur, un plat amant.

Le Jugement de Midas.

Tableau de réception de Bonieu.

Voilà un sujet plaisamment choisi pour une réception, pour une composition qu'on présente à des juges. C'est presque leur dire: Messieurs, prenez-y garde; si je vous déplais, c'est vous que j'aurai peints: portez les mains sur vos oreilles, et voyez si elles ne s'allongent pas.

C'est le combat du chant entre Apollon et Pan, devant Midas. La scène se passe sur le devant d'un grand paysage. On voit, à droite, Midas de profil, assis, fort embarrassé de draperies, ignoble, lourd et court. Debout, derrière lui, le dieu des bois avec son instrument champêtre, ses cuisses velues, son pied fourchu et sa mine de bouquin. Il a l'air content. Midas a déjà prononcé en lui-même; il serre la main au Satyre, et les oreilles commencent à lui pousser. Plus vers la gauche, presque au centre de la toile, une grande figure de face, nue depuis la ceinture, couronnée de pampre, bien barbue, bien roide, imitant bien le fauteuil par les deux angles droits que ses jambes

font avec ses cuisses, et ses cuisses avec son corps; ses cuisses maigres, maigres, ses jambes grêles, grêles. Elle est sur un plan entre le Satyre et Midas. Elle écoute; mais elle est bien froide, bien roide, bien immobile; bras, jambes et cuisses bien parallèles, grand mannequin, malade pressé d'un besoin, qui n'a eu que le temps de jeter autour de soi sa couverture, et de gagner sa chaise percée, où il est. Plus vers la gauche, sur le même plan que Midas, ou à peu près, Apollon de profil, sa lyre à la main, et la pinçant. Entre Apollon et la figure précédente, plus sur le fond, deux femmes, dont l'une écoute, et l'autre fait signe à quelqu'un qui est au loin d'accourir pour entendre. A une très-grande distance d'Apollon, tout-à-fait sur la gauche, deux Muses accolées, et apportant des fleurs et des guirlandes. Entre Apollon et ces deux Muses, sur le fond, assez proche d'Apollon, et vu de face, un petit faune en admiration. Voilà la scène; voyons le fond.

C'est une grande forêt. Bien loin, à droite, un pâtre avec une bergère accourent au signe que leur a fait une des deux femmes placées entre Apollon et le grand mannequin nu. Du même côté, plus encore sur le fond, un petit groupe de figures sur un bout de roche, assises et attentives. Tout-à-fait dans l'enfoncement, et terminant la scène de ce côté, une portion de rotonde, un temple ouvert en arcades. Au loin, à gauche sur le fond, par derrière le faune qui écoute Apollon, un voyageur qui passe, et qui se soucie apparemment peu de musique.

Reprenons cette composition, que je ne méprise pas autant que font beaucoup d'autres, qui n'en sentent pas mieux les défauts que moi.

J'y vois d'abord deux scènes placées, pour ainsi dire, l'une sur l'autre, mais deux scènes liées. La première, sur le devant; et ce sont les principaux personnages de la querelle. La seconde, entre celle-ci et la forêt; et ce sont les personnages accessoires, attirés du fond par la curiosité, et tenant à la première scène par cet intérêt subordonné. Ces deux scènes ne se nuisent point, et servent très-naturellement, à la manière du Poussin, à donner à toute la composition une profondeur, où, par ce moyen, l'on distingue trois grands plans, celui des disputans rivaux et des juges, celui des curieux que la dispute appelle, et celui de la forêt ou du paysage. Sur ces trois grands plans, des figures interposées ont aussi leurs places, leurs plans particuliers nets et distincts; ce qui rend l'ensemble clair, et en écarte la confusion.

Je sais bien que ces deux Muses sont roides et droites; je sais bien que cet Apollon est droit et roide; je sais bien que ces figures droites et isolées ont un air de jeu de quilles.

Je sais bien que toutes ces figures sont sans expression ; je sais bien que la composition entière est froide, blanchâtre, grisâtre, et sans couleur.

Je sais bien que cet Apollon est sans verve, sans enthousiasme; qu'il ne dispute pas ; qu'il touche de sa lyre comme par manière d'acquit ; et qu'il est plus tranquille encore que l'Antinoüs dont il est imité.

Je n'ignore pas qu'on ne sait quel rôle, ni quel nom donner à la grande figure nue, au grand mannequin barbu. Je sais bien que cette femme qui appelle son berger en est bien éloignée pour en être entendue ou vue ; que le son d'un cor-de-chasse parviendrait à peine à ce groupe qu'on a placé sur un bout de rocher ; car, en s'arrêtant quelque temps devant ce morceau, on sent que la scène est très-étendue, très-profonde ; que toutes ces figures sont grises, et que le paysage est sans vigueur. En ai-je dit assez? Eh bien ! malgré tous ces défauts, quoique assez chaud de mon naturel, et peu disposé à pardonner le froid à une composition quelconque; quoiqu'il me paraisse absurde d'avoir allongé les oreilles de Midas avant son impertinente sentence ; et que cet effet soit d'un instant postérieur, du moment où Apollon ayant cessé de jouer, la main étendue, l'air indigné, il ordonne à ses oreilles de pousser ; quoique ce morceau soit proscrit sans restriction, j'avouerai qu'il y en a cent autres au Salon, qu'on regarde, qu'on loue, et que je mets au-dessous.

Celui-ci a je ne sais quoi qui vous rappelle la manière simple, non recherchée, isolée et tranquille de composer des anciens, manière où les figures restent comme le moment les a placées, et ne sont vraiment liées que par la circonstance, le fait et la sensation commune. Il me semble que je vois un bas-relief antique. Cela a quelque chose d'imposant. Cela est tout voisin du grand goût. Allez voir le Laocoon, tel que les sculpteurs l'ont exécuté, un père assis qui souffre ; un enfant, debout, déchiré, qui expire ; un autre enfant debout, qui oublie son péril, et qui regarde son père ; trois figures non groupées ; trois figures isolées, liées par les seules convolutions d'un serpent. Venez ensuite chez moi voir la première pensée de ces artistes ; c'est le Laocoon, tel qu'il est ; mais un des enfans est renversé sur sa cuisse, le cou embarrassé dans les plis du serpent ; mais l'autre enfant se rejette en arrière, et cherche à se délivrer. Il y a bien plus d'action, plus de mouvement, plus de groupe. Cela n'est que beau. La composition précédente est sublime. Plus on est enfant, plus on aime les incidens entassés les uns sur les autres ; le strapassé, le groupe, la masse, le tumulte, en peinture, en sculpture, au théâtre. O Guiart ! ton monument était simple. Deux seules

figures attachaient toute l'attention, tout l'intérêt. Il régnait là un morne silence, une grande solitude. Ce génie, qu'ils ont exigé de toi, est beau; mais tout beau qu'il est, il fait nombre. Il me distrait. Je l'ai dit, et je le répète, les groupes ne sont pas aussi fréquens en nature qu'on le croirait. Ils sont presque absurdes dans les sujets tranquilles. Pierre a dit qu'il n'y avait pas deux peintres dans toute l'académie, capables de sentir le mérite de ce morceau; et Pierre pourrait bien avoir raison. Celui qui sent le mérite de ce morceau, est plus avancé que celui qui en aperçoit les défauts. La sculpture ne l'aurait guère ordonné autrement. Les figures ne tiennent pas davantage dans le jugement de Salomon du Poussin. Elles sont presque aussi isolées dans plusieurs compositions de Raphaël. C'est un tableau d'élève, qui me promet plus que celui de Restou. Je conseillerais presque à Bonieu de se jeter du côté de la sculpture. Qu'on modèle son tableau; et l'on en jugera. Il y a une certaine sagesse, qu'il n'est donné qu'à peu de gens de posséder et de sentir. Je ne proscris pas les groupes; il s'en manque beaucoup. Il est difficile, pour ne pas dire impossible de se passer de masses. Sans masses, point d'effet. Mais les groupes, qui multiplient communément les actions particulières, doivent aussi communément distraire de la scène principale. Avéc un peu d'imagination et de fécondité, il s'en présente de si heureux, qu'on ne saurait y renoncer. Qu'arrive-t-il alors? c'est qu'une idée accessoire donne la loi à l'ensemble, au lieu de la recevoir. Quand on a le courage de faire le sacrifice de ces épisodes intéressans, on est vraiment un grand maître, un homme d'un jugement profond; on s'attache à la scène générale, qui en devient tout autrement énergique, naturelle, grande, imposante et forte. J'avoue que la tâche n'en est pas pour cela plus facile. Une chose qu'on ne remarque guère, c'est qu'on papillote à l'esprit par la multiplicité des incidens, aussi cruellement qu'aux yeux par la mauvaise distribution des lumières; et que, si le papillotage de lumières détruit l'harmonie, le papillotage d'actions partage l'intérêt, et détruit l'unité.

Je ne vous citerai point en ma faveur la multitude des bas-reliefs antiques; je suis de bonne foi; et je persiste à croire que, si l'on y remarque un dessin si pur, un art si avancé, et si peu d'action, c'est que ces ouvrages sont autant d'articles du catéchisme païen. Il ne s'agit pas dans ce morceau de montrer au peuple comment Persée vainquit le dragon et lui ravit Andromède, mais de fixer ce point de religion dans sa mémoire. Aussi, voyez ce sujet que je vous ai fait dessiner exprès, d'après un marbre antique. Persée a l'air de donner la main à Andromède pour descendre. Andromède, plus obligée aux dieux de sa déli-

vrance qu'à Persée, qu'elle ne regarde pas, droite, presque sans action, sans passion, sans mouvement, les regards et les mains levés vers le ciel, touchée, en action de grâces, est debout sur une petite éminence qui ne ressemble guère à un rocher; et ce méchant petit dragon mort, n'est là que pour désigner le fait. Si ce n'est pas là un tableau d'église, je n'y entends rien.

Le petit faune, placé debout derrière Apollon, est très-beau. S'il y avait eu de l'effet, de la couleur, de l'expression; si, sans rien changer à l'ordonnance, à la position des figures, l'artiste avait su leur donner seulement ce contour mou et fluant, cette variété d'attitudes naturelles, faciles, aisées, qui tient à l'âge, au caractère, à l'action, à la sympathie des membres, à l'organisation, on aurait après cela, jugé de ce morceau. Je gage que l'esquisse en était très-belle.

Voici comment l'on prétend que Bonieu ordonne sur sa toile. Il place d'abord une figure, et la finit; il en place ensuite une seconde, qu'il peint et finit de même; puis une troisième, une quatrième, jusqu'à fin de paiement. Si ce n'est pas une mauvaise plaisanterie, Bonieu est un artiste sans tête, et sans ressource.

Figures et Fruits.

On voit, sur un piédestal, deux petits Amours en marbre. Ils sont debout. Celui qui est à gauche porte un carquois sur son dos. On aperçoit entre les jambes de l'autre une urne renversée. Ils se battent. Celui qui est à gauche égratigne son camarade à la joue, et lui arrache des fruits. Il ne manque pas d'expression. Autour du piédestal, on en voit d'autres en bas-reliefs, tournés, contournés, de la manière la plus déplaisante. Ce sont des morceaux de pâte molle, pétris entre les doigts, de la sculpture comme Carle Vanloo disait qu'il en savait faire. Le tout est placé sous une arcade, d'où pend une guirlande de fleurs, à laquelle un panier de fleurs est suspendu. L'artiste a répandu, autour de sa statue, un vase riche et doré, un pot de porcelaine bleue couvert, des fruits sur un bassin, des raisins, un tambour de basque. Voulez-vous sentir la misère de cela? allez à Marly, voir ces enfans de Sarrazin, qui font brouter des feuilles de vigne à une chèvre. Regardez bien le caractère innocent, champêtre, fin, original et de verve, des enfans. Si vous aimez la richesse, et la richesse à profusion, voyez ce cep et ces raisins qui décorent le piédestal; et quand vous aurez jeté un coup-d'œil sur l'ouvrage du sculpteur, vous cracherez sur celui du peintre.

Autres Tableaux sans numéros et sans noms.

Je vous reconnais, beau masque. C'est de vous, cela, M. Des-

camp; cela ne peut être que de vous. Je vous avais conseillé, il y a deux ans, de ne plus peindre; un peintre, de son côté, vous avait conseillé de ne plus écrire. Puisque vous avez pu suivre un de ces conseils, pourquoi n'avez-vous pas pu suivre l'autre? Je me connais en tableaux, presque aussi-bien qu'un artiste en littérature.

Que signifie cette femme-de-chambre cauchoise avec sa cafetière et sa lettre? Cela est plat. La maîtresse ne dit pas davantage. Vous n'avez pas une idée dans la tête.

Cette petite fille, qui joue avec son chat, est misérable. Vous n'en trouverez pas, sur le pont, le prix de la toile. Cela est roide, sans couleur, sans expression, sans esprit; ni linge, ni étoffe, ni dessin.

Est-ce que vous n'avez pas autour de vous une femme, un enfant, un ami, qui puisse vous dire : Ne peignez plus?

Autres Tableaux sans numéros et sans noms.

M. Descamp, c'est vous encore. A la platitude, à la mauvaise couleur grise, au défaut d'esprit, d'expression, et de toutes les parties de la peinture, c'est vous. Le bon Chardin, que vous connaissez, me prend par la main, me mène devant ces tableaux, et me dit, avec le nez et la lèvre que vous savez : Tenez, voilà de l'ouvrage de littérature. Il ne tenait qu'à moi de tirer certains papiers de ma poche, et de lui dire : Tenez, voilà de l'ouvrage de peintre. Le bon Chardin ne sait pas que si j'avais seulement en peinture les connaissances de Descamp, tout pauvre artiste qu'il est, ou que M. Descamp eût mon talent chétif en littérature, il désolerait l'académie, sans en excepter le bon Chardin. Ils sont trop heureux, les faquins, que celui qui sait raisonner, écrire, ne sache ni dessiner, ni peindre, ni colorier. Combien de défauts dans leurs ouvrages qui m'échappent, faute d'avoir pratiqué; et comme je les leur remontrerais!

M. Descamp, pauvre peintre, littérateur ignoré, a mis devant une table à café, où l'on voit une serviette étalée, une cafetière, une tasse avec sa soucoupe, une petite chambrière de campagne, assise, le coude appuyé sur la table, la tête penchée sur sa main, rêvant tristement. Cela n'est pas mal de position; c'est une imitation de la pleureuse de Greuze; mais quelle imitation! Point de grâce, point de chair, point de couleur; cou, bras, mains noirs et desséchés; le bras qui soutient la tête, paralytique et décharné; vêtemens grossiers et roides; et le tout si pâle, si pâle, si gris, qu'on dirait que l'artiste n'avait pas vingt-quatre sous dans sa poche pour avoir six vessies. Grande tache de blanc sale; figure comme Gautier prétend que le sperme rendu chaud en

engendre dans l'eau froide : et puis il faut voir le faire de ces vaisseaux épars sur la table. Fi, fi, M. Descamp.

Le pendant, ou la Nourrice placée devant le berceau de son nourrisson, et recommandant le silence, du doigt : on ne le croirait pas, plus mauvais encore. On voit le petit dormeur dans sa manne d'osier. Sa tête n'est pas mal, en comparaison du reste ; c'est celle d'un joli petit ange, ou d'un petit amour, tant les traits en sont formés. M. Descamp ignore qu'on peut donner aux anges, aux amours, aux chérubins, aux génies, des figures charmantes et aussi développées qu'on veut, parce que tels ils sont, tels ils ont été, tels ils seront. Ce sont des êtres symboliques et éternels. Encore s'écarte-t-on quelquefois de cette règle, et leur conserve-t-on le joufflu, le chiffonné, le gras, l'informe, le potelé de nos marmots. Mais il n'en est pas de même de ceux-ci ; ce ne sont pas des natures sveltes ; ils ont un caractère dont on ne saurait s'affranchir sans pécher contre la vérité ; des chairs molles, je ne sais quoi de non développé qui est de leur âge. D'un de nos poupards on en fera, si on veut, un génie ; mais d'un joli génie, on n'en fait point un de nos poupards. La nourrice cauchoise est plate, sotte, bête, grise, roide, vide d'expression, à mille lieues de Greuze débutant, et à dix mille de Chardin, qui travaillait autrefois dans ce genre.

Je ne doute pas qu'il n'y ait encore quelque part d'autres misérables Descamp qui vous reviendront. Je ne vous ferai grâce de rien cette année.

Un Concert espagnol, par Michel Vanloo.

C'est un très-beau tableau, sage sans être froid ; une grande variété de figures charmantes, toutes aussi vraies, aussi soignées que des portraits, et des draperies qu'il faut voir.

Une Femme de distinction qui secourt la Peinture découragée.

Un grand Seigneur qui ne dédaigne pas d'entrer dans la chaumière du paysan malheureux.

Ces deux tableaux, de madame Therbouche, sont ce qu'elle a fait de mieux. Il y a de la couleur et de l'expression. La tête et la poitrine de la Peinture sont comme d'un ancien maître.

Un Saint Louis.

Encore un Saint Louis, et tout aussi plat que le premier. Il y a des physionomies malheureuses en peinture ; le Christ et Saint Louis ont tous les deux été porteurs de ces physionomies-là. Celle du Saint est donnée par ses portraits multipliés à l'infini, portraits auxquels l'artiste est forcé de se conformer. Celle

du Christ est traditionnelle. C'est la même entrave, à peu de chose près.

Webb, écrivain élégant et homme de goût, dit dans ses réflexions sur la peinture, que les sujets tirés des livres saints ou du Martyrologe, ne peuvent jamais fournir un beau tableau. Cet homme n'a vu ni le Massacre des Innocens par Le Brun, ni le même Massacre par Rubens, ni la Descente de croix d'Annibal Carrache, ni Saint Paul prêchant à Athènes par Le Sueur, ni je ne sais quel apôtre ou disciple se déchirant les vêtemens sur la poitrine à l'aspect d'un sacrifice païen; ni la Madeleine essuyant les pieds du Sauveur de ses beaux cheveux; ni la même Sainte si voluptueusement étendue à terre dans sa caverne, par le Corrège; ni une foule de saintes familles plus touchantes, plus belles, plus simples, plus nobles, plus intéressantes les unes que les autres; ni ma Vierge du Barroche, tenant sur ses genoux l'Enfant-Jésus debout et tout nu. Cet écrivain n'a pas prévu qu'on lui demanderait pourquoi Hercule étouffant le lion de Némée serait beau en peinture, et Samson faisant la même action déplairait? Pourquoi on peut peindre Marsias écorché, et non Saint Barthelemi? Pourquoi le Christ, écrivant du doigt sur le sable l'absolution de la femme adultère, au milieu des Pharisiens honteux, ne serait pas un beau tableau, aussi beau que Phriné, accusée d'impiété devant l'Aréopage? Notre abbé Galiani, que j'aime autant écouter quand il soutient un paradoxe que quand il prouve une vérité, pense comme Webb; et il ajoute que Michel-Ange l'avait bien senti; qu'il avait réprouvé les cheveux plats, les barbes à la juive, les physionomies pâles, maigres, mesquines, communes et traditionnelles des apôtres; qu'il leur avait substitué le caractère antique, et qu'il avait envoyé à des religieux qui lui avaient demandé une statue de Jésus-Christ, l'Hercule Farnèse la croix à la main; que, dans d'autres morceaux, notre bon Sauveur est Jupiter foudroyant; Saint Jean, Ganimède; les apôtres, Bacchus, Mars, Mercure, Apollon, *et cætera.* Je demanderai d'abord: le fait est-il vrai? quels sont précisément ces morceaux? où les voit-on? Ensuite je chercherai si Michel-Ange a pu, avec quelque jugement, mettre la figure de l'homme en contradiction avec ses mœurs, son histoire et sa vie. Est-ce que les proportions, les caractères, les figures des dieux païens n'étaient pas déterminés par leurs fonctions? Et Jésus-Christ, pauvre, triste, chétif, jeûnant, priant, veillant, souffrant, battu, fouetté, baffoué, souffleté, a-t-il jamais pu être taillé d'après un brigand nerveux qui avait débuté par étouffer des serpens au berceau, et employé le reste de sa vie à courir les grands che-

mins, une massue à la main, écrasant des monstres et dépucelant des filles? Je ne puis permettre la métamorphose d'Apollon en Saint Jean, sans permettre de montrer la Vierge avec des lèvres rebordées, des yeux languissans de luxure, une gorge charmante, le cou, les bras, les pieds, les mains, les épaules et les cuisses de Vénus. La Vierge Marie, Vénus aux belles fesses, cela ne me convient pas. Mais voici ce qu'a fait le Poussin; il a tâché d'ennoblir les caractères; il s'est assujetti selon les convenances de l'âge aux proportions de l'antique; il a fondu avec un tel art la bible avec le paganisme, les dieux de la fable antique avec les personnages de la mythologie moderne, qu'il n'y a que les yeux savans et expérimentés qui s'en aperçoivent, et que le reste en est satisfait. Voilà le parti sage. C'est celui de Raphaël; et je ne doute point que ce n'ait été celui de Michel-Ange. Est-ce là ce qu'a voulu dire l'abbé Galiani? Nous sommes d'accord. Prononcer que la superstition régnante soit aussi ingrate pour l'art que Webb le prétend, c'est ignorer l'art et l'histoire de la religion; c'est n'avoir jamais vu la Sainte Thérèse du Bernin; c'est n'avoir jamais vu cette Vierge, le sein découvert, à qui son petit, tout nu sur ses genoux, pince en se jouant le bout du téton; c'est n'avoir aucune idée de la fierté avec laquelle certains chrétiens fanatiques se sont présentés au pied des tribunaux des préteurs, de la majesté prétoriale, de la férocité froide et tranquille des prêtres, et de la leçon que je reçois de ces compositions, qui m'instruisent bien mieux que tous les philosophes du monde de ce que peut l'homme possédé de cette sorte de démon. Le patriotisme et la théophobie sont les sources de grandes tragédies et de tableaux effrayans. Quoi! le chrétien interrompant un sacrifice, renversant des autels, brisant des dieux, insultant le pontife, bravant le magistrat, n'offre pas un grand spectacle! Tout cela me paraît aperçu avec les petites bésicles de l'anticomanie. Serviteur à M. Webb et à l'abbé Galiani.

On voit dans une chapelle à gauche, au pied d'un autel, un benêt de Saint Louis.... Mais j'ai juré de ne décrire aucun mauvais tableau; et j'allais commettre un énorme parjure. Mon ami, c'est du Parocel, c'est du Brenet, c'est pis encore, si vous voulez. Il serait plaisant que cette grosse, matérielle, lourde, ignoble figure, fût de l'un ou de l'autre, devenu, comme par miracle, plus mauvais que lui-même.

LES SCULPTEURS.

Avant de passer aux sculpteurs, il faut, mon ami, que je vous entretienne un moment d'un tableau que Vien a exécuté pour la grande Impératrice. Je ne parle pas de celle qui dit son rosaire, qui fait de sa cour un couvent, et qui n'est pourtant pas une petite femme; mais de celle qui donne des lois à son pays qui n'en avait point; qui appelle autour d'elle les sciences et les arts; qui fonde les établissemens les plus utiles; qui a su se faire considérer dans toutes les cours de l'Europe, contenir les unes, dominer les autres; qui finira par amener le Polonais fanatique, à la tolérance; qui aurait pu ouvrir la porte de son empire à cinquante mille Polonais; et qui a mieux aimé avoir cinquante mille sujets en Pologne; car, vous le savez tout aussi-bien que moi, mon ami, ces dissidens persécutés deviendront persécuteurs, lorsqu'ils seront les plus forts, et n'en seront pas moins alors protégés par les Russes. Tout cela n'a peut-être pas le sens commun, mais qu'importe? Voici le sujet du tableau de Vien. Il y avait long-temps que Mars reposait entre les bras de Vénus, lorsqu'il se sentait gagner par l'ennui. Vous ne concevez pas comment on peut s'ennuyer entre les bras d'une déesse; c'est que vous n'êtes pas un dieu. L'envie de tuer le tourmente; il se lève; il demande ses armes. Voici le moment de la composition. On voit la déesse toute nue, un bras jeté mollement sur les épaules de Mars, et lui montrant de l'autre main ses pigeons qui ont fait leur nid dans son casque. Le dieu regarde et sourit. Que la déesse est belle, voluptueuse et noble! Que la poitrine du dieu est chaude et vigoureuse! J'aime son caractère, parce qu'il est simple et non maniéré. On tourne autour de ces deux figures; elles sont debout, d'aplomb et non roides. A droite, c'est une colonnade. A gauche, un grand arbre; au pied de cet arbre, deux Amours tapis sous un bouclier d'or. C'est un très-beau coin du tableau; et celui du casque, de la cuirasse et des deux pigeons ne lui cède guère; et puis l'harmonie générale du tout. L'artiste n'a rien fait de mieux; et j'espère que ma souveraine en sera un peu plus satisfaite que le roi de Pologne. C'est que je m'en suis moins inquiété. J'ai dit à Vien: Voilà le sujet, voilà comme je le conçois: faites; et je ne suis point entré dans son atelier qu'il n'eût fait; et venons à nos sculpteurs.

Oh! qu'ils sont pauvres, cette année! Pigale est riche, et de grands monumens l'occupent. Falconet est absent.

LE MOINE.

184. *Buste de M. Trudaine.*

Il est ressemblant. Les détails y sont même larges ; mais la chair avec sa molesse n'y est pas. Du reste, modèle du mauvais goût de nos vêtemens. Il faut voir l'effet de cette lourde, dense, impénétrable, énorme masse de cheveux. On ne saura jamais par quelle bizarrerie nous nous surchargeons la tête d'un pareil fardeau. Qu'en pensera la postérité ? Un sauvage prendrait cela pour les têtes d'une douzaine d'ennemis appliquées l'une sur l'autre. Il faut voir l'effet de cette large cravate autour du cou, et de ces deux longs bouts de toile, plats, roides, empesés, plissés bien strictement, et placés sur le milieu de la poitrine ; le contraste du volume avec cette rangée de petits boutons. Sans exagérer, c'est un quartier de roche auquel on s'est amusé à donner une figure grotesque. Cela fait frissonner d'horreur ou soulever le cœur de dégoût, à celui qui a le moindre sentiment de l'élégance, de la noblesse, de la grâce. On ferme les yeux, on se sauve ; et lorsque cette vilaine, hideuse chose revient à l'imagination, on est persécuté, poursuivi par une image importune.

Buste de Montesquieu.

Si vous voulez sentir tout l'ignoble, tout le barbare du Trudaine, jetez les yeux sur le Montesquieu. Il est nu tête. On lui voit le cou et une partie de la poitrine. Voilà du goût. Celui-ci ressemble aussi ; mêmes qualités et mêmes défauts pour le faire qu'au précédent. J'aime mieux l'ancien médaillon ; il y a plus d'élégance, plus de noblesse, plus de finesse et plus de vie.

Buste de l'avocat Gerbier.

Je ne me le rappelle pas. Tant pis. Est-ce pour le buste ?

Il y avait encore, de Le Moine, un autre buste en terre cuite, d'une femme ; il était très-élégant, très-vivant, très-fin ; le cou cependant maigre et sec, et la distance du menton au cou, la profondeur de la mâchoire, énorme. La guirlande de fleurs qui descendait d'une épaule, jolie ; mais peu selon la sévérité de l'art ; la coiffure moitié antique, moitié moderne.

En général, les terres cuites de Le Moine valent mieux que ses marbres. Il faut qu'il ne le sache pas travailler.

Il y avait, à côté de Trudaine, une autre espèce de magot, et, qui pis est, de magot sans verve. Si le premier n'était pas de chair, bien moins celui-ci. Je ne sais qui c'était. Mais de tous ces pauvres cordons qu'on voit dans nos rues, traîner leur

misère et l'ingratitude de la nation, je n'ai pas mémoire d'en avoir vu un plus plat de physionomie. C'est quelque mauvais plaisant qui a conseillé à cette tête de chou de se faire mettre en marbre, cette matière, cet art qui est si grave, si sévère, qui demande tant de caractère et de noblesse. C'était un moyen de montrer avec force le ridicule, l'ignoble de ces grosses joues boursoufflées, de cette boule, de ce petit nez serré entre deux vessies, de ce front étroit. Connaissez-vous un livre d'Hogarth, intitulé la Ligne de Beauté? C'est une des figures hétéroclites de cet ouvrage; et puis un jabot et des manchettes brodés, un gothique saint-esprit sur la poitrine. Puisse, pour l'honneur du siècle, ce hideux morceau aller frapper rudement le Trudaine, et le ministre mettre en pièces l'intendant des finances; en sorte qu'il ne reste de l'un et de l'autre que des fragmens trop petits pour déposer dans l'avenir de notre insipidité.

ALLEGRAIN.

187. *Une Baigneuse.*

Figure en marbre de cinq pieds dix pouces de proportion.

Belle, belle, sublime figure; ils disent même la plus belle, la plus parfaite figure de femme que les modernes aient faite. Il est sûr que la critique la plus sévère est restée muette devant elle. Ce n'est qu'après un long silence admiratif, qu'elle a dit tout bas que la perfection de la tête ne répondait pas tout-à-fait à celle du corps. Cette tête est belle pourtant, ajoutait-elle, beaux enchassemens d'yeux, belle forme, belle bouche, le nez beau, quoiqu'il pût être plus fin. Elle était tentée d'accuser le cou d'être un peu court; mais elle se reprenait, en considérant que la tête était inclinée. A son avis, le goût de la coiffure pouvait être plus grand; mais lorsque l'œil s'arrêta sur les épaules, elle ne put s'empêcher de s'écrier : les belles épaules ! qu'elles sont belles ! comme ce dos est potelé ! quelle forme de bras ! quelles précieuses, quelles miraculeuses vérités de nature dans toutes ces parties ! comment a-t-il imaginé ce pli au bras gauche ? Il ne ne l'a point imaginé ; il l'a vu : mais comment l'a-t-il rendu si juste ? Ce sont des détails sans fin, mais si doux, qu'ils n'ôtent rien au tout, qu'ils n'attachent point aux dépens de la masse; ils y sont, et ils n'y sont pas; comme ce bras qu'elle allonge est modelé grassement ! qu'il s'emmanche bien avec l'épaule ! que le coude en est finement dessiné ! comme la main sort bien du poignet ! que cette main est belle ! que ces doigts un peu allongés par le bout sont délicieux et délicats ! que de choses que l'on sent et qu'on ne peut rendre ! On a dit qu'une femme avait la

gorge ferme comme le marbre ; celle-ci a la gorge élastique comme la chair. Quelle souplesse de peau ! Il en faut convenir, toute cette figure est parsemée de charmes imperceptibles, pour lesquels il y a des yeux, mais il n'y a pas de mots. En descendant au-dessous de cette gorge, quelle belle et grande plaine ! là, même beauté, même élasticité, même finesse de détails. Mais c'est aux épaules surtout que l'art semble s'être épuisé; combien il a fallû d'études, de séances et de longues séances, de modèles et même de connaissance anatomique du dessous de la peau ! comme tout cela s'élève, s'affaisse, se fuit insensiblement ! et ces reins ! et ces fesses ! et ces cuisses ! ces genoux ! ces jambes ! Comme ces genoux sont modelés ! ces jambes sont légères, sans être ni maigres ni grêles ! La critique était arrivée aux pieds, sans avoir rien remarqué qui la consolât. Ah ! pour ces pieds, dit-elle, ces pieds sont un peu négligés. Les amateurs, dont il ne faut ni surfaire ni dépriser le jugement, les artistes, les seuls vrais juges, mettent la figure d'Allegrain sur la ligne même du Mercure de Pigale. Lorsque celui-ci vit l'ouvrage de son parent (c'est lui-même qui me l'a dit), il resta stupéfait. J'ajouterai que cette Baigneuse est si naturellement posée, tous ses membres répondent si parfaitement à sa position, cette sympathie qui les entraîne et qui les lie, est si générale, qu'on croit qu'elle vient à l'instant de s'arranger comme elle l'est, et qu'on s'attend toujours à la voir se mouvoir. J'ai dit que la sculpture, cette année, était pauvre. Je me suis trompé. Quand elle a produit une pareille figure, elle est riche. Elle est pour le roi. Comme on avait une assez mince opinion du savoir-faire de l'artiste, on ne lui laissa pas le choix du bloc, et le ciseau d'où le chef-d'œuvre devait sortir, fut employé sur un marbre taché. Le courage et le mérite de l'artiste en redoublent à mes yeux. La belle vengeance d'un mépris déplacé ; elle durera éternellement. On demandera à jamais : Qui est-ce qui disposait des marbres du souverain? A la place du Marigny, j'entendrais sans cesse cette question, et je rougirais.

188. VASSÉ.

Je n'aime pas Vassé; c'est un vilain. Mais rappelons-nous notre épigraphe : *Sine irâ et studio.* Soyons justes, et louons ce qui le mérite, sans acception de personne.

Une Minerve appuyée sur son bouclier, et prête à donner une couronne.

Figure de six pieds de proportion.

Elle est assise et de repos; la jambe droite croisée sur la jambe

gauche, le bras gauche nu, tombant mollement, et la main allant se poser sur le bord de son bouclier; le bras droit aussi nu, amené avec le même naturel, la même grâce, la même mollesse et presque parallèlement au premier, vers la cuisse où la main tient négligemment une couronne. Elle a son casque et sa cuirasse; elle regarde au loin, comme si elle y cherchait un vainqueur à couronner. La draperie simple, à grands plis, marque bien le nu aux cuisses et aux jambes. Elle est sévère de caractère, belle, mais plus belle de face que de profil; le profil est petit. Plus on s'y arrête, plus on aime cette figure. Il y a de la souplesse dans les membres. Elle est peut-être un peu trop ajustée. Une Minerve plus simple de vêtement, en serait encore plus noble. C'est un beau morceau, sage et non froid, excellent, à mon gré, de position. La position en général étant donnée, il y a un certain enchaînement dans le mouvement de toutes les parties, une certaine loi qu'elles s'imposent les unes aux autres, qui les régit et qui les coordonne, qu'il est plus aisé de sentir que de rendre. La Minerve de Vassé, la Baigneuse d'Allegrain ont supérieurement ce mérite, dont je ne pense pas qu'un morceau de sculpture puisse se passer, et dont plusieurs artistes n'ont pas la première idée. C'est la nécessité de cette sympathie générale des membres qui fait qu'une femme assise l'est de la tête, du cou, des bras, des cuisses, des jambes, de tous les points du corps et sous tous les aspects; ainsi d'une figure debout, d'une figure mue, d'une figure occupée de quelque manière que ce soit. Cette Minerve est svelte, sa tête est bien coiffée, et son casque de bonne forme.

La Comédie.

Figure petite, faite avec peu de soin et d'expression.

Une Nymphe endormie.

Très-médiocre.

Je n'ai point aperçu ces deux morceaux; c'est mauvais signe.

Le Portrait en bas-relief de feu l'impératrice de Russie, Elisabeth.

Le comte de Caylus en médaillon.

Le comte de Caylus est beau, vigoureux, noble, fait avec hardiesse, bien modelé, bien ressenti, chair, beaux méplats, le trait pur, les peaux, les rides, les accidens sur la vieillesse à merveille. La nature a été exagérée, mais avec tant de discrétion, que la ressemblance n'a rien souffert de la dignité qu'on a surajoutée. Il reste encore dans les longs plis, dans ces peaux qui

pendent sous le menton des vieillards, une sorte de mollesse. Ce n'est pas du bois, c'est encore de la chair. C'est dommage que Vassé n'en ait pas fait la remarque.

Le médaillon d'Elisabeth est moins beau; mais il était aussi plus ingrat. Le ciseau y est un peu sec; les cheveux sont bien attachés sur sa tête, qui n'est pas sans majesté. Mais, pour en dire mon avis, ce vêtement qui étale et fait bouffer cette énorme paire de tétons, aura toujours à mes yeux un air barbare et de mauvais goût. Eh! qu'on les laisse se soutenir d'eux-mêmes dans la jeunesse, ou s'en aller librement dans l'âge avancé. Nature, nature, c'est la contrainte, qu'on te fait souffrir pour te montrer comme tu n'es pas, qui gâte tout. Vérité de costume, fausseté de nature. La bordure de ce médaillon d'Elisabeth est un chef-d'œuvre de grand goût de dessin, et d'excellente exécution.

PAJOU.

193. *Les Bustes du feu Dauphin, du Dauphin son fils, du comte de Provence, du comte d'Artois.*

Plus plats, plus ignobles, plus bêtes que je ne saurais vous le dire. O la sotte famille en sculpture! Le grand-père est si noble, a une si belle tête, si majestueuse, si douce pourtant et si fière!

Le Buste du maréchal de Clermont-Tonnerre.

Mais quelle fureur d'éterniser sa physionomie, quand on a celle d'un sot! Il me semble que, quand on a la fantaisie d'occuper de sa personne un art imitatif, il faudrait avoir d'abord la vanité d'examiner ce que cet art en pourra faire, et si j'étais artiste, et qu'on m'apportât un aussi plat visage, je tournerais tant, que je le ferais entendre, non à la façon du Puget ou de Falconet, mais à la mienne; et le plat visage parti, je me frotterais les mains d'aise, et je me dirais à moi-même : Dieu soit loué, je ne me déplairai pas six mois devant mon ouvrage. Il y a pourtant un ciseau, des beautés, de la peau, de la chair, dans cette insipide figure. Elle est faite largement; il y a de la souplesse, du sentiment, de la vie.

Pour Dieu, mon ami, détournez-vous de ce coin; ne regardez ni ces enfans, ni M. de Voyer, ni M. de Sansey, ni cette figure de la Magnificence, dont Pajou n'a pas la première idée, ni cette Sagesse. Tout cela est d'une insupportable médiocrité. Cependant Pajou en sait trop dans son art, pour ignorer que la sculpture veut être plus grande, plus piquante, plus originale; et en même temps plus simple dans le choix de ses caractères et

de son expression, que la peinture; et qu'en sculpture point de milieu, sublime ou plat; ou, comme disait au Salon un homme du peuple, tout ce qui n'est pas de la sculpture est de la sculpterie. Pajou nous a fait cette année beaucoup de sculpterie.

Dessin de la mort de Pélopidas.

On le voit expirant dans sa tente. Sur le fond, au bord de son lit, des soldats affligés, les regards attachés sur lui, tiennent sa couverture levée. A droite, à son chevet, c'est un groupe de soldats debout; ils sont consternés. Sur le devant, vers la gauche, assis à terre, un autre soldat la tête penchée sur ses mains. Tout-à-fait à gauche, sur le devant, un troisième qui tient la cuirasse du général, et qui la présente à ses camarades, qui forment un groupe devant lui.

Cela peut être d'un grand effet général pour le technique. Je vois que ces soldats placés sur le fond, qui tiennent la couverture levée, feront une belle masse. Ils attendent sans doute que Pélopidas soit expiré, pour la lui jeter sur le visage; et je ne nie pas que cette idée ne soit simple et sublime. Mais du reste, où est l'incident remarquable? Entre tous ces soldats, où est le caractère d'un regret singulier? Que font-ils pour Pélopidas, qu'ils ne feraient pour tout autre? Où sont ces hommes qui ont pris le parti de se laisser mourir? Une douleur capable de ce projet extrême est muette, tranquille, silencieuse, presque sans mouvement, et n'en est que plus profonde. C'est ce que vous n'avez pas conçu. Vous me feriez presque penser que le génie vous manque. Croyez-vous que, quand vous auriez assemblé quelques uns de ces soldats autour de la cuirasse brisée de Pélopidas, les yeux attachés sur elle, cela n'aurait pas parlé davantage? Quelle comparaison entre votre composition et celle du testament d'Eudamidas! Cependant vous ne persuaderez à personne que votre sujet ne fût ni aussi grand, ni aussi pathétique, ni aussi fécond que celui du Poussin. Je ne vous dirai pas que les têtes penchées sur les mains sont bien usées. Tant qu'elles seront en nature, on aura le droit de les employer dans l'art. Mais que fait votre Pélopidas? Il expire, et puis c'est tout; et cela n'eût pas été mal, si la résolution de ne pas lui survivre eût été caractérisée dans les siens par l'inaction, le silence et l'abandon. Vous n'y avez pas pensé, et vous m'autorisez à vous demander : Quoi! dans cette foule le général thébain n'avait pas un ami particulier? Il n'y avait pas là un seul homme qui songeât à la perte que faisait la patrie, et qui parût tourner ses yeux, ses bras, ses regrets vers elle? Je ne sais ce que j'aurais produit à votre place; je me serais renfermé long-temps dans

les ténèbres; j'aurais assisté à la mort de Pélopidas; et je crois que j'y aurais vu autre chose. En général, la multitude des acteurs nuit à l'effet de la scène. Cette abondance est vraiment stérile. On n'y a recours, que pour suppléer à une idée forte qui manque. Pigale, jetez-moi à bas et ce squelette, et cet Hercule, tout beau qu'il est, et cette France qui intercède. Étendez le maréchal dans sa dernière demeure, et que je voie seulement ces deux grenadiers affilant leurs sabres contre la pierre de sa tombe. Cela est plus beau, plus simple, plus énergique et plus neuf que tout votre fatras, moitié histoire, moitié allégorie.

Pajou a écrit à sa porte, pour devise, la maxime de Petit-Jean : « Sans argent, sans argent, l'honneur n'est qu'une ma- » ladie. » De tout ce qu'il a exposé, je n'en estime rien. J'ai suivi cette longue enfilade de bustes, cherchant toujours inutilement quelque chose à louer. Voilà ce que c'est que de courir après le lucre. Je vois sortir de la bouche de cet artiste, en légende : *De contemnendâ gloriâ ;* écrit en rouleau autour de son ébauchoir : *De pane lucrando ;* et sur la frange de son habit : *Fi de la gloire, et vivent les écus.* Il n'a fait qu'une bonne chose depuis son retour de Rome. C'est un talent écrasé sous le sac d'or. Qu'il y reste. Vous verrez qu'il aura lu ma dispute avec son confrère sur le sentiment de l'immortalité et le respect de la postérité; et qu'il aura trouvé que je n'avais pas le sens commun.

204. CAFFIERI.

L'Innocence.

Figure en marbre de deux pieds quatre pouces de proportion.

L'Innocence ! cela l'Innocence ? cela vous plaît à dire, M. Caffieri. Elle regarde en coulisse; elle sourit malignement; elle se lave les mains dans un bassin placé devant elle sur un trépied. L'Innocence, qui est sans la moindre souillure, n'a pas besoin d'ablution. Elle semble s'applaudir d'une malice qu'elle a mise sur le compte d'une autre. La recherche et le luxe de son vêtement réclament encore contre son prétendu caractère. L'Innocence est simple en tout. Du reste, figure charmante, bien composée, bien drapée; le linge qui dérobe sa cuisse et sa jambe, à miracle; jolis pieds, jolies mains, jolie tête. Permettez que j'efface ce mot, l'Innocence; et tout sera bien. Vous n'avez pas fait ce que vous vouliez faire, mais qu'importe? ce que vous avez fait est précieux.

La vestale Tarpeia.

Elle est debout; elle est sage, bien drapée, d'un caractère de tête extrêmement sévère. C'est bien la supérieure de ce cou-

vent. J'aime beaucoup cette figure ; elle imprime le respect. On lui voit neuf pieds de haut.

L'Amitié qui pleure sur un tombeau.

On voit à gauche une cassolette où brulent des parfums ; la vapeur odoriférante se répand sur un cube qui soutient une urne ; il s'élève de derrière le cube quelques branches de cyprès recourbées sur l'urne. A droite, éplorée, étendue à terre, un bras appuyé sur le dais, la tête posée sur son bras, l'autre bras tombant mollement sur une de ses cuisses, la figure de l'Amitié.

Ce modèle de tombeau est simple et beau. L'ensemble en est pittoresque ; et l'on ne désire rien à la figure de l'Amitié de tout ce qui tient aux parties de l'art. La position, l'expression, le dessin, la draperie, sont bien. Mais qu'est-ce qui désigne l'Amitié plutôt qu'une autre vertu ?

Le Portrait du peintre Hallé.

Je ne me le rappelle pas.

Le Portrait du médecin Borie.

Ressemblant à faire mourir de peur un malade.

Tout ce que Caffieri a exposé cette année est digne d'éloge. Certes, cela ne manque pas de ce que vous savez. Je crois que cet artiste est mort il y a quelques mois. Un an plutôt, on ne l'aurait pas regretté.

BERRUER.

L'Annonciation en bas-relief. Aux deux côtés du bas-relief la Foi et l'Humilité.

Grand morceau, dont on a exposé le modèle sur la moitié de sa grandeur.

Hors du bas-relief, à droite, contre un pilastre, une figure de ronde-bosse, tenant une balle dans la main, foulant du pied une couronne, son autre bras ramené sur son ventre, y soutenant sa draperie, ce qui lui donne l'air d'une fille grosse ; et je ne voudrais pas jurer qu'il n'en fût quelque chose, car elle est triste. Je n'entends rien à ces symboles. Qu'est-ce que cette balle? et l'Orgueil foule encore mieux aux pieds les couronnes que l'Humilité.

A gauche, adossée au pilastre correspondant, une autre figure de ronde-bosse, un calice à la main, ce calice surmonté d'une hostie, l'autre main montrant le vase sacré. Figure hiéroglyphique, paquet de draperies.

Entre ces deux pilastres, dans un enfoncement, formant l'in-

térieur d'une chambre, l'Annonciation. La Vierge est à droite, à genoux, le corps incliné, en devant s'entend, et se soumettant au *fiat;* elle est aussi de ronde-bosse. Ses bras étendus, ouverts, rendent bien sa résignation. Il y a, du reste, ni bien ni mal à en dire; c'est de position, de draperie, de caractère, une Vierge comme une autre. A gauche, en l'air et de bas-relief, l'Ange annonciateur. Ce n'est pas celui de Saint-Roch. Celui-ci eût tenté la Vierge, fait cocu Joseph, et l'Esprit-Saint, camus. Berruer, ou Dieu le père, l'a choisi cette fois maigre, long, élancé et d'un caractère de tête ordinaire. Il fait son compliment, et montre l'Esprit-Saint de ronde-bosse, à l'angle supérieur droit de la chambre, à la pointe du faisceau lumineux et fécondant qui passe sur la tête de la Vierge, et forme des sillons de bas-relief sur le fond. Ouvrage commun dans toutes ses parties. Ces figures des côtés en détruiraient le silence, s'il y en avait. Ne nous arrêtons pas davantage à ce qui n'a arrêté personne.

Hébé.

Ah! quelle Hébé! Nulle grâce. C'est la déesse de la jeunesse, et elle a vingt-quatre ans au moins. C'est celle qui verse aux dieux l'ambroisie, ce breuvage qui allume dans les âmes divines une joie éternelle; et elle est ennuyée et triste. L'artiste aura choisi le jour où Ganimède fut admis au rang des dieux. Les bras de cette Hébé ne finissent point.

Un Buste.

Je ne sais de qui, et placé je ne sais où. Berruer a du talent qu'il a bien caché cette année.

212. GOIS.

Qui est ce désespéré renversé sur une ruche, au dedans de laquelle on voit des rayons de miel? Comme ses cheveux pendent! comme il se tord les bras! comme il crie! A-t-il perdu son père, sa mère, sa sœur, ou sa fille, son ami ou sa maîtresse? Non, c'est Aristée qui a perdu ses mouches. Quand l'idée est absurde, j'ai peine à parler du faire. Cette figure est bien modelée; et il y a, certes, de très-belles parties et du ciseau.

L'Image de la douleur.

On dit que cela est beau, que cette tête est touchante, que l'expression en est belle, et le marbre bien travaillé. Je dis moi, contre le sentiment général, que cette douleur n'est que celle d'une Vierge au pied de la croix; qu'elle est unie, monotone, sans inégalités, sans passages; que c'est une vessie soufflée; que,

si l'on appliquait un peu fortement les mains sur ses joues, elles feraient la plus belle explosion. La douleur donne de la bouffissure, mais non jusques-là. C'est une infiltration aqueuse la plus complète.

Buste en terre cuite.

Je ne sais de qui; mais vrai, savant, parlant, original. Je gage qu'il ressemble.

Plusieurs dessins lavés.

Avant que d'en parler, soyons de bonne foi. C'est peut-être le poete qui a inspiré au statuaire ce désespéré d'Aristée. Il n'en est rien; le poete dit simplement :

> Tristis ad extremi sacrum caput adstitit amnis,
> Multa querens.

C'est un fils qui s'adresse à sa mère, dans Virgile; dans le statuaire, c'est un enragé qui charge les dieux d'imprécations.

Les dessins lavés au bistre et à l'encre de la Chine, sont sublimes; tout-à-fait dans le goût des grands maîtres. Rien de maniéré, de petit, ni de moderne, soit pour la composition, soit pour les caractères, soit pour la touche. Il n'y a rien de fini. Ce sont des jets de têtes, mais beaux, mais grands, mais neufs, et d'un pittoresque. Un homme qui sent, ne passe pas là-devant sans être tiré par la manche. Cet artiste a de l'idée.

MOUCHY.

216. *Le repos d'un Berger.*

Il est assis; il a les mains appuyées sur un bâton qui soutient ses bras; le reste du corps est assez mollement jeté de la droite à la gauche; il regarde; il respire; il vit. Il aperçoit au loin quelque objet qui l'intéresse. Il est voluptueux d'attitude, mais non de repos. Le repos ici a précédé la fatigue. L'homme qui se repose se soulage d'un mal-aise; on le voit sur son visage, dans l'affaissement, l'abandon de ses membres; et ces caractères manquent à ce berger. Je dirai de celui-ci et de celui qui a fait l'Innocence : pourquoi avoir écrit votre intention au bas de votre figure? C'est une sottise. Avez-vous craint que nous ignorassions que vous n'avez rien entendu à ce que vous faisiez? Falconet a-t-il eu besoin de graver au pied de son Amitié, l'Amitié? Eh! laissez à notre imagination le soin de baptiser vos ouvrages. Elle s'en acquittera bien. Hâtez-vous donc d'effacer ces ridicules inscriptions. Je l'ai revue, cette Innocence prétendue; elle a la tête penchée vers la droite, et la gorge nue de ce côté. Si vous la

considérez quelque temps, vous croirez qu'elle sourit en elle-même de l'impression que cette gorge a faite sur quelqu'un qui la regarde furtivement, et dont elle peut ignorer la présence, et qu'elle dit en elle-même : cela vous plaît ! Je le crois bien ; aussi n'est-il pas mal, ce téton. Quant à la tête du berger de repos, c'est la copie assez fidèle de la première figure qu'on trouve à gauche, aux Tuileries, en entrant par le Pont-Royal.

Deux Enfans destinés pour une chapelle.

Cela des enfans ! Ce sont deux gros boudins étranglés par le bout, pour y pratiquer une tête.

Deux Médaillons.

Je ne les ai point vus, dieu merci.

Lorsque Mouchy demanda à Pigale sa nièce en mariage, il lui mit un ébauchoir à la main ; et lui présentant de la terre glaise, il lui dit : Ecris-moi là ta demande. Falconet en aurait fait autant ; seulement il aurait dit : Ecrivez. Mouchy disait à un jeune suisse de ses amis : Pourquoi ne te fais-tu pas recevoir ? Diable, lui répondit le Suisse, tu en parles bien à ton aise. Je n'ai point d'oncle, moi.

FRANCINE.

218. *Un Christ à la colonne.*

Il attend la fessée. Figure commune, plate de caractère et d'expression, sans aucun mérite qui la distingue. Morceau de réception, morceau d'exclusion.

LES GRAVEURS.

219. COCHIN.

Plusieurs dessins allégoriques, sur les règnes des rois de France. J'aime Cochin ; mais j'aime plus la vérité. Les dessins de Cochin sont de très-bons tableaux d'histoire, bien composés, bien dessinés, figures bien groupées, costumes bien rigoureusement observés, et dans les armes, et dans les vêtemens, et dans les caractères. Mais il n'y a point d'air entre les figures, point de plans. Sa composition n'a que l'épaisseur du papier. C'est comme une plante qu'un botaniste met à sécher dans un livre ; elles sont aplaties, collées les unes sur les autres. Il ne sait pas peindre ; la magie des lumières et des ombres lui est inconnue ;

rien n'avance, rien ne recule; et puis, comparé à Bouchardon, à d'autres grands dessinateurs, je trouve qu'il emploie trop de crayon, ce qui ôte à son faire de la facilité, sans lui donner plus de force. Je ne saurais m'empêcher d'insister sur un autre défaut, qui n'est pas celui de l'artiste. C'est que la barbarie et le mauvais goût des vêtemens donnent à ces compositions un aspect bas, ignoble, un faux air de bambochades. Il faudrait un génie rare, un talent extraordinaire, une force d'expression peu commune, une grande manière de traiter de plats vêtemens, pour conserver aux actions de la dignité. Un de ses meilleurs dessins, est celui où le fougueux Bernard entraîne à la croisade son monarque, en dépit du sage Suger. Le monarque a l'épée nue à la main. Bernard l'a saisi par cette main armée. Suger le tient de l'autre, parle, représente, prie, sollicite, et sollicite en vain. Le moine est très-impérieux, très-beau; l'abbé, très-affligé, très-suppliant. Autre vice de ces compositions, c'est qu'il y a trop d'idées, trop de poésie, de l'allégorie fourrée partout, gâtant tout, brouillant tout, une obscurité presque à l'épreuve des légendes. Je ne m'y ferai jamais. Jamais je ne cesserai de regarder l'allégorie comme la ressource d'une tête stérile, faible, incapable de tirer partie de la réalité, et appelant l'hiéroglyphe à son secours; d'où il résulte un galimatias de personnes vraies et d'êtres imaginaires qui me choque, compositions dignes des temps gothiques, et non des nôtres. Quelle folie de chercher à caractériser autour d'un fait, d'un instant individuel, l'intervalle d'un règne! et rends-moi bien cet instant; laisse-là tous ces monstres symboliques; surtout donne de la profondeur à ta scène; que tes figures ne soient pas à mes yeux des cartons découpés : et tu seras simple, clair, grand et beau. Avec tout cela, les dessins de Cochin sont faits avec un esprit infini, d'un goût exquis : il y a de la verve, du tact, du ragoût, du caractère, de l'expression; cependant, arrangés de pratique. Il compte pour rien la nature. Cela est de son âge. Il l'a tant vue, qu'il croit sérieusement, comme son ami Boucher, qu'il n'a plus rien à y voir. Et, enragées bêtes que vous êtes, je ne l'exige pas de vous, pour faire un nez, une bouche, un œil, mais bien pour saisir, dans l'action d'une figure, cette loi de sympathie qui dispose de toutes ses parties, et qui en dispose d'une manière qui sera toujours nouvelle pour l'artiste, eût-il été doué de la plus incroyable imagination, eût-il par devers lui mille ans d'étude.

Un dessin représentant une Ecole de modèle,

Autour duquel les élèves travaillent pour le prix de l'expres-

sion. Cette figure, élevée sur l'estrade, joue bien la dignité ; ces élèves sont très-bien posés ; mais l'école n'a pas un pouce de profondeur. Il faut être bien maladroit, pour ne savoir pas étendre la scène avec une estrade, une figure, des rangs de bancs concentriques, et des élèves dispersés sur ces bancs. Il n'y a point ici de sortilège ; ce n'est qu'une affaire linéaire et de perspective. Cela me dépite. Cochin est paresseux, et compte trop sur sa facilité.

LEBAS ET COCHIN.

221. *Deux Estampes de la quatrième suite des ports de France, peints par Vernet.*

Gravures médiocres, faites en commun par deux habiles gens, dont l'un aime trop l'argent, et l'autre trop le plaisir. Ce n'est pas seulement à Vernet, c'est à eux-mêmes que ces artistes sont inférieurs; l'un a fait les figures par-dessous jambe, et Lebas les ciels.

222. WILLE.

L'Instruction paternelle, d'après Therburg.

L'Observateur distrait, d'après Mieris.

Il faut saisir tout ce qui sortira du burin de celui-ci. Il est habile, et travaille d'après habile. Il a excellé dans de grands morceaux, et il est précieux dans les petits sujets. Avec tout cela, les graveurs se multiplient à l'infini, et la gravure s'en va. Wille a le burin net, et d'une sûreté propre à l'artiste : la tête de l'observateur précieusement finie, et bien dans l'effet.

FLIPART.

224. *Le Paralytique, d'après Greuze.*

La jeune Fille qui pleure son oiseau, d'après le même.

Celui qui ne connaîtra ces deux morceaux que d'après la gravure, sera bien éloigné de compte. Le Paralytique est sec, dur et noir. La jeune Fille a perdu sa finesse et sa grâce ; elle a un œil poché, et cette guirlande qui l'encadre l'alourdit. Le Paralytique, estampe charbonnée, caractères manqués, rien de l'effet du tableau ; ponsif noir, étalé sur un morceau de ferblanc.

L'EMPEREUR.

223. *Le Portrait de M. Watelet.*

L'Apothéose de M. du Belloi.

Je ne connais pas le portrait de M. Watelet; quant à l'Apo-

théose de M. du Belloi, tant que Voltaire n'aura pas vingt statues en bronze et autant en marbre, il faut que j'ignore cette impertinence. C'est un médaillon présenté au génie de la poésie, pour être attaché à la pyramide de l'Immortalité. Attache, attache tant que tu voudras, pauvre génie si vilement employé; je te réponds que le clou manquera, et que le médaillon tombera dans la boue. Une Apothéose! et pourquoi? Pour une mauvaise tragédie, sur un des plus beaux sujets et des plus féconds, d'un style boursoufflé et barbare, morte à n'en jamais revenir. Cela fait hausser les épaules. On dit le Watelet assez bien. Pour le du Belloi, mauvais de tout point. J'en suis bien aise.

MOITTE.

228. *Le Portrait de Duhamel du Monceau.*

Celui à qui Maupertuis disait : Convenez, qu'excepté vous, tous les physiciens de l'académie ne sont que des sots; et qui répondait ingénuement à Maupertuis : Je sais bien, monsieur, que la politesse excepte toujours celui à qui l'on parle. Ce Duhamel a inventé une infinité de machines qui ne servent à rien; écrit et traduit une infinité de livres sur l'agriculture, qu'on ne connaît plus; fait toute sa vie des expériences dont on attend encore quelque résultat utile; c'est un chien qui suit, à vue, le gibier que les chiens qui ont du nez font lever, qui le fait abandonner aux autres, et qui ne le prend jamais. Au reste, son portrait est d'un burin moelleux, et qui sait donner aux chairs de la souplesse.

229. MELLINI.

Un portrait à moi inconnu.

BEAUVARLET.

230. *M. le comte d'Artois et Madame, d'après Drouais.*

Autres morceaux à moi inconnus.

Pour ses dessins de Mercure et d'Aglaure, et de la Fête de Campagne, l'un d'après La Hire, et l'autre d'après Téniers, tous les deux destinés pour le burin, ils sont faciles et bien.

232. ALLIAMET ET STRANGE.

Lorsqu'un ancien port de Gênes, d'après Berghem; un Abraham répudiant Agar, et une Esther devant Assuérus, d'après le Guerchin; une Vierge avec son enfant, un Amour endormi, d'après le Guide, ne font pas sensation, ils doivent être bien médiocres. Il faut avouer aussi qu'à côté de la peinture, le

rôle de la gravure est bien froid ; on la laisse toute seule dans les embrâsures des croisées, où il est d'usage de la reléguer.

235. DEMARTEAU.

Je me suis expliqué ailleurs sur l'allégorie de Cochin, relative à la vie et à la mort de M. le Dauphin.

La Justice protégeant les Arts, Notre-Seigneur au tombeau, les deux premiers d'après le Caravage, le second d'après le Cortone; tous les trois dessinés par Cochin, et gravés par Demarteau, sont à s'y tromper. Ce sont de vrais dessins au crayon. La belle, l'utile invention que cette manière de graver!

Le Groupe d'enfans, la Tête de femme, les deux petites Têtes, la Femme qui dort avec son enfant, gravés au crayon, mais à plusieurs crayons, sont d'un effet vraiment surprenant.

J'en dis autant de l'Académie, du satyre Marsias d'après Carle Vanloo. Les deux Enfans en l'air, sortant de dessous un lambeau de draperie, sont d'une finesse et d'une légèreté étonnantes; cette femme qui regarde ironiquement par-dessus son épaule, est d'une grâce et d'une expression peu communes. Je loue Boucher, quand il le mérite. Et fin des Graveurs, et du Salon de 1767.

Dieu soit béni. J'étais las de louer et de blâmer. Il ne me reste plus qu'à vous faire l'histoire de la distribution des prix de cette année, de l'injustice et de la honte de l'Académie, et du ressentiment et de la vengeance des élèves. Ce sera pour le feuillet suivant, le seul que je voudrais que l'on publiât et qu'on affichât à la porte de l'Académie et dans tous les carrefours, afin qu'un pareil événement n'eût jamais lieu. En attendant ce feuillet, permettez, pour le soulagement de ma conscience tourmentée de remords, que je réclame ici contre tout ce que j'ai dit, soit en bien, soit en mal. Je ne réponds que d'une chose, c'est de n'avoir écouté dans aucun endroit ni l'amitié ni la haine. Mais quand je pense que j'ai moins employé de temps à examiner deux cents morceaux, qu'il n'en faudrait accorder à trois ou quatre pour en bien juger; quand j'apprécie scrupuleusement la petite dose de mon expérience et de mes lumières, avec la témérité dont je prononce ; et surtout lorsque je vois que, moins ignorant d'un Salon à un autre, je suis plus réservé, plus timide, et que je présume avec raison qu'il ne me manque peut-être que d'avoir vu davantage pour être plus juste, je me frappe la poitrine, et je demande pardon à Dieu, aux hommes et à vous, mon père, et de mes critiques hasardées, et de mes éloges inconsidérés.

DE LA MANIÈRE.

Sujet difficile, trop difficile, peut-être pour celui qui n'en sait pas plus que moi ; matière à réflexions fines et profondes, qui demande une grande étendue de connaissances, et surtout une liberté d'esprit que je n'ai pas. Depuis la perte de notre ami commun, mon âme a beau s'agiter, elle reste enveloppée de ténèbres, au milieu desquelles une longue suite de scènes douloureuses se renouvellent. Au moment où je vous parle, je suis à côté de son lit ; je le vois, j'entends sa plainte, je touche ses genoux froids ; je pense qu'un jour.... Ah! Grimm, dispensez-moi d'écrire, ou du moins laissez-moi pleurer un moment.

La manière est un vice commun à tous les beaux-arts. Ses sources sont plus secrètes encore que celles de la beauté. Elle a je ne sais quoi d'original qui séduit les enfans, qui frappe la multitude, et qui corrompt quelquefois toute une nation ; mais elle est plus insupportable à l'homme de goût que la laideur ; car la laideur est naturelle, et n'annonce par elle-même aucune prétention, aucun ridicule, aucun travers d'esprit.

Un sauvage maniéré, un paysan, un pâtre, un artisan maniérés, sont des espèces de monstres qu'on n'imagine pas en nature ; cependant ils peuvent l'être en imitation. La manière est dans les arts ce qu'est la corruption des mœurs chez un peuple.

Il me semblerait donc premièrement, que la manière, soit dans les mœurs, soit dans le discours, soit dans les arts, est un vice de société policée.

A l'origine des sociétés, on trouve les arts bruts, le discours barbare, les mœurs agrestes ; mais ces choses tendent d'un même pas à la perfection, jusqu'à ce que le grand goût naisse ; mais ce grand goût est comme le tranchant d'un rasoir, sur lequel il est difficile de se tenir. Bientôt les mœurs se dépravent ; l'empire de la raison s'étend ; le discours devient épigrammatique, ingénieux, laconique, sentencieux ; les arts se corrompent par le raffinement. On trouve les anciennes routes occupées par des modèles sublimes qu'on désespère d'égaler. On écrit des poétiques ; on imagine de nouveaux genres ; on devient singulier, bizarre, maniéré ; d'où il paraît que la manière est un vice d'une société policée, où le bon goût tend à la décadence.

Lorsque le bon goût a été porté chez une nation à son plus haut point de perfection, on dispute sur le mérite des anciens, qu'on lit moins que jamais. La petite portion du peuple, qui médite, qui réfléchit, qui pense, qui prend pour unique mesure de son estime le vrai, le bon, l'utile ; pour trancher le mot,

les philosophes dédaignent les fictions, la poésie, l'harmonie, l'antiquité. Ceux qui sentent, qui sont frappés d'une belle image, qui ont une oreille fine et délicate, crient au blasphême, à l'impiété. Plus on méprise leur idole, plus ils s'inclinent devant elle. S'il se rencontre alors quelque homme original, d'un esprit subtil, discutant, analysant, décomposant, corrompant la poésie par la philosophie, et la philosophie par quelques bluettes de poésie, il naît une manière qui entraîne la nation. De là une foule d'insipides imitateurs d'un modèle bizarre, imitateurs dont on pourrait dire, comme le médecin Procope disait : Eux, bossus! vous vous moquez; ils ne sont que mal faits.

Ces copistes d'un modèle bizarre sont insipides, parce que leur bizarrerie est d'emprunt; leur vice ne leur appartient pas; ce sont des singes de Sénèque, de Fontenelle et de Boucher.

Le mot *manière* se prend en bonne et en mauvaise part; mais presque toujours en mauvaise part, quand il est seul. On dit : Avoir de la manière, être maniéré; et c'est un vice : mais on dit aussi : Sa manière est grande; c'est la manière du Poussin, de Le Sueur, du Guide, de Raphaël, des Carraches.

Je ne cite ici que des peintres; mais la manière a lieu dans tous les genres, en sculpture, en musique, en littérature.

Il y a un modèle primitif qui n'est point en nature, et qui n'est que vaguement, confusément dans l'entendement de l'artiste. Il y a, entre l'être de nature le plus parfait et ce modèle primitif et vague, une latitude sur laquelle les artistes se dispersent. De là les différentes manières propres aux diverses écoles, et à quelques maîtres distingués de la même école, manière de dessiner, d'éclairer, de colorier, de draper, d'ordonner, d'exprimer; toutes sont bonnes, toutes sont plus ou moins voisines du modèle idéal. La Vénus de Médicis est belle. La statue du Pygmalion de Falconet est belle. Il semble seulement que ce soient deux espèces diverses de belle femme.

J'aime mieux la belle femme des anciens que la belle femme des modernes, parce qu'elle est plus femme. Car qu'est-ce que la femme? Le premier domicile de l'homme. Faites donc que j'aperçoive ce caractère dans la largeur des hanches et des reins. Si vous cherchez l'élégance, le svelte aux dépens de ce caractère, votre élégance sera fausse, vous serez maniéré.

Il y une manière nationale, dont il est difficile de se départir. On est tenté de prendre pour la belle nature celle qu'on a toujours vue : cependant le modèle primitif n'est d'aucun siècle, d'aucun pays. Plus la manière nationale s'en rapprochera,

moins elle sera vicieuse. Au lieu de me montrer le premier domicile de l'homme, vous me montrez celui du plaisir.

Qui est-ce qui a gâté presque toutes les compositions de Rubens, si ce n'est cette vilaine et matérielle nature flamande, qu'il a imitée? Dans des sujets flamands, peut-être serait-elle moins répréhensible; peut-être la constitution lâche, molle et replète étant bien d'un Silène, d'une Bacchante et d'autres êtres crapuleux, conviendrait-elle tout-à-fait dans une Bacchanale.

C'est que toute incorrection n'est pas vicieuse; c'est qu'il y a des difformités d'âge et de condition. L'enfant est une masse de chair non développée; le vieillard est décharné, sec et voûté. Il y a des incorrections locales. Le Chinois a les yeux petits et obliques; la Flamande, ses grosses fesses et ses lourdes mamelles; le Nègre, son nez épaté, ses grosses lèvres et ses cheveux crêpus. C'est en s'assujétissant à ces incorrections, qu'on éviterait la manière, loin d'y tomber.

Si la manière est une affectation, quelle est la partie de la peinture qui ne puisse pécher par ce défaut?

Le dessin? Mais il y en a qui dessinent rond; il y en a qui dessinent carré. Les uns font leurs figures longues et sveltes; d'autres les font courtes et lourdes; ou les parties sont trop ressenties, ou elles ne le sont point du tout. Celui qui a étudié l'écorché, voit et rend toujours le dessous de la peau. Certains artistes stériles n'ont qu'un petit nombre de positions de corps, qu'un pied, une main, un bras, un dos, une jambe, une tête, qu'on retrouve partout. Ici, je reconnais l'esclave de la nature; là l'esclave de l'antique.

Le clair-obscur? Mais qu'est-ce que cette affectation de rassembler toute la lumière sur un seul objet, et de jeter le reste de la composition dans l'ombre. Il semble que ces artistes n'ont jamais rien vu que par un trou. D'autres étendront davantage leurs lumières et leurs ombres; mais ils retombent sans cesse dans la même distribution, leur soleil est immobile. Si vous avez jamais observé les petits ronds éclairés de la lumière réfléchie d'un canal au plafond d'une galerie, vous aurez une juste idée du papillotage.

La couleur? Mais, le soleil de l'art n'étant pas le même que le soleil de nature; la lumière du peintre, celle du ciel; la chair de la palette, la mienne; l'œil d'un artiste, celui d'un autre; comment n'y aurait-il point de manière dans la couleur? Comment l'un ne serait-il pas trop éclatant; l'autre trop gris; un troisième tout-à-fait terne ou sombre? Comment n'y aurait-il pas un vice de technique, résultant des faux mélanges; un vice de

l'école ou de maître ; un vice de l'organe, si les différentes couleurs ne l'affectent pas proportionnellement ?

L'expression ? Mais c'est elle qu'on accuse principalement d'être maniérée. En effet, l'expression est maniérée en cent façons diverses. Il y a dans l'art, comme dans la société, les fausses grâces, la minauderie, l'afféterie, le précieux, l'ignoble, la fausse dignité ou la morgue, la fausse gravité ou la pédanterie, la fausse douleur, la fausse piété ; on fait grimacer tous les vices, toutes les vertus, toutes les passions; ces grimaces sont quelquefois dans la nature; mais elles déplaisent toujours dans l'imitation : nous exigeons qu'on soit homme, même au milieu des plus violens supplices.

Il est rare qu'un être qui n'est pas tout entier à son action, ne soit pas maniéré.

Tout personnage qui semble vous dire : voyez comme je pleure bien, comme je me fâche bien, comme je supplie bien, est faux et maniéré.

Tout personnage qui s'écarte des justes convenances de son état ou de son caractère, un magistrat élégant, une femme qui se désole et qui cadence ses bras, un homme qui marche et qui fait la belle jambe, est faux et maniéré.

J'ai dit quelque part que le célèbre Marcel maniérait ses élèves ; et je ne m'en dédis pas. Les mouvemens souples, gracieux, délicats qu'il donnait aux membres, écartaient l'animal des actions simples réelles de la nature, auxquelles il substituait des attitudes de convention, qu'il entendait mieux que personne au monde. Mais Marcel ne savait rien de l'allure franche du sauvage. Mais à Constantinople, ayant à montrer à marcher, à se présenter, à danser à un Turc, Marcel se serait fait d'autres règles. Qu'on prétende que son élève exécutait à merveille la singerie française du respect, j'y consentirai ; mais que cet élève sût mieux qu'un autre se désoler de la mort ou de l'infidélité d'une maîtresse, se jeter aux pieds d'un père irrité, je n'en crois rien. Tout l'art de Marcel se réduisait à la science d'un certain nombre d'évolutions de société ; il n'en savait pas assez pour former même un médiocre acteur ; et le plus insipide modèle qu'un artiste eût pu choisir, c'eût été son élève.

Puisqu'il y a des groupes de commande, des masses de convention, des attitudes parasites, une distribution asservie au technique, souvent en dépit de la nature du sujet, de faux contrastes entre les figures, des contrastes tout aussi faux entre les membres d'une figure ; il y a donc de la manière dans la composition, dans l'ordonnance d'un tableau.

Réfléchissez-y; et vous concevrez que le pauvre, le mesquin, le petit, le maniéré, a lieu même dans la draperie.

L'imitation rigoureuse de nature rendra l'art pauvre, petit, mesquin, mais jamais faux ou maniéré.

C'est de l'imitation de nature, soit exagérée, soit embellie, que sortiront le beau et le vrai, le maniéré et le faux; parce qu'alors l'artiste est abandonné à sa propre imagination; il reste sans aucun modèle précis.

Tout ce qui est romanesque est faux et maniéré. Mais toute nature exagérée, agrandie, embellie au-delà de ce qu'elle nous présente dans les individus les plus parfaits, n'est-elle pas romanesque? Non. Quelle différence mettez-vous donc entre le romanesque et l'exagéré? Voyez-le dans le préambule de ce Salon.

La différence de l'Iliade à un roman est celle de ce monde tel qu'il est, à un monde tout semblable, mais où les êtres, et par conséquent tous les phénomènes physiques et moraux seraient beaucoup plus grands; moyen sûr d'exciter l'admiration d'un pygmée tel que moi.

Mais je me lasse; je m'ennuie moi-même; et je finis, de peur de vous ennuyer aussi. Je ne suis pas autrement satisfait de ce morceau, que je brûlerais si ce n'était sous peine de le refaire (1).

LES DEUX ACADÉMIES.

Mon ami, faisons toujours des contes. Tandis qu'on fait un conte, on est gai; on ne songe à rien de fâcheux. Le temps se passe; et le conte de la vie s'achève, sans qu'on s'en aperçoive.

J'avais deux Anglais à promener. Ils s'en sont retournés, après avoir tout vu; et je trouve qu'ils me manquent beaucoup. Ceux-là n'étaient pas enthousiastes de leur pays. Ils remarquaient que notre langue s'était perfectionnée, tandis que la leur était restée presque barbare... C'est, leur dis-je, que personne ne se mêle de la vôtre, et que nous avons quarante oies qui gardent le capitole; comparaison qui leur parut d'autant plus juste qu'ainsi que les oies romaines, les nôtres gardent le capitole et ne le défendent pas.

Les quarante oies viennent de couronner une mauvaise pièce d'un petit Sabatin Langeac, pièce plus jeune encore que l'auteur,

(1) Voyez sur les Salons de 1761 et 1769, le *Supplément aux OEuvres de Diderot.*

pièce dont on fait honneur à Marmontel, qui pourrait dire comme le paysan de madame de Sévigné accusé par une fille de lui avoir fait un enfant : Je ne l'ai pas fait ; mais il est vrai que je n'y ai pas nui ; pièce que Marmontel a lue à l'assemblée publique, sans que la séduction de sa déclamation en ait pu dérober la pauvreté ; pièce qui a ôté le prix à un certain M. de Rulhières, qui avait envoyé au concours une excellente satyre sur l'inutilité des disputes, excellente pour le ton et pour les choses, et qu'on a cru devoir exclure pour cause de personnalités; et tout cela n'est pas un conte, ni ce qui suit non plus.

Ce jugement des oies a donné lieu à une scène assez vive entre Marmontel et un jeune poëte appelé Champfort, d'une figure très-aimable, avec assez de talent, les plus belles apparences de modestie, et la suffisance la mieux conditionnée. C'est un petit ballon dont une piqûre d'épingle fait sortir un vent violent. Voici le début du petit ballon.

CHAMPFORT.

Il faut, messieurs, que la pièce que vous avez préférée soit excellente.

MARMONTEL.

Et pourquoi cela?

CHAMPFORT.

C'est qu'elle vaut mieux que celle de La Harpe.

MARMONTEL.

Elle pourrait valoir mieux que celle que vous citez, et ne valoir pas grand'chose.

CHAMPFORT.

Mais j'ai vu celle-ci.

MARMONTEL.

Et vous l'avez trouvé bonne?

CHAMPFORT.

Très-bonne.

MARMONTEL.

C'est que vous ne vous y connaissez pas.

CHAMPFORT.

Mais si celle de La Harpe est mauvaise, et si pourtant elle est meilleure que celle du petit Sabatin, celle-ci est donc détestable?

MARMONTEL.

Cela se peut.

CHAMPFORT.

Et pourquoi couronner une pièce détestable?

MARMONTEL.

Et pourquoi n'avoir pas fait cette question-là, quand on a couronné la vôtre? etc. etc.

C'est ainsi que Marmontel fouettait le petit ballon Champfort, tandis que de son côté le public n'épargnait pas le derrière de l'Académie.

Voilà l'histoire de la honte de l'Académie française; et voici l'histoire de la honte de l'Académie de peinture.

Vous savez que nous avons ici une École de peinture, de sculpture et d'architecture, dont les places sont au concours, comme devraient y être toutes celles de la nation, si l'on était aussi curieux d'avoir de grands magistrats que l'on est curieux d'avoir de grands artistes. On demeure trois ans dans cette École; on y est logé, nourri, chauffé, éclairé, instruit et gratifié de trois cents livres tous les ans. Quand on a fini son triennat, on passe à Rome, où nous avons une autre École. Les élèves y jouissent des mêmes prérogatives qu'à Paris, et ils y ont cent francs de plus par an. Il sort tous les ans de l'École de Paris, trois élèves qui vont à l'École de Rome, et qui font place ici à trois nouveaux entrans. Songez, mon ami, de quelle importance sont ces places, pour des enfans, dont communément les parens sont pauvres, qui ont beaucoup dépensé à ces pauvres parens, qui ont travaillé de longues années, et à qui l'on fait une injustice, certes, très-criminelle, lorsque c'est la partialité des juges, et non le mérite des concurrens, qui dispose de ces places.

Tout élève, fort ou faible, peut mettre au prix. L'Académie donne le sujet. Cette année, c'était le triomphe de David après la défaite du philistin Goliath. Chaque élève fait son esquisse, au bas de laquelle il écrit son nom. Le premier jugement de l'Académie consiste à choisir entre ces esquisses celles qui sont dignes de concourir: elles se réduisent ordinairement à sept ou huit. Les jeunes auteurs de ces esquisses, peintres ou sculpteurs, sont obligés de conformer leurs tableaux ou bas-reliefs aux esquisses sur lesquelles ils ont été admis. Alors on les renferme chacun séparément; et ils travaillent à leurs morceaux. Ces morceaux faits sont exposés au public pendant plusieurs jours: et l'Académie adjuge le prix, ou l'entrée à la pension, le samedi qui suit le jour de la Saint-Louis.

Ce jour, la place du Louvre est couverte d'artistes, d'élèves et de citoyens de tous les ordres. On y attend en silence la nomination de l'Académie.

Le prix de peinture fut accordé à un jeune homme, appelé Vincent. Aussitôt, il se fit un bruit d'acclamations et d'applaudissemens. Le mérite en effet avait été récompensé. Le vainqueur

élevé sur les épaules de ses camarades fut promené tout autour de la place ; et après avoir joui des honneurs de cette espèce d'ovation, il fut déposé à la pension. C'est une cérémonie d'usage qui me plaît.

Cela fait, on attendit en silence la nomination du prix de sculpture. Il y avait trois bas-reliefs de la première force. Les jeunes élèves qui les avaient faits, et qui ne doutaient point que le prix n'allât à l'un d'eux, se disaient amicalement : J'ai fait une assez bonne chose ; mais tu en as fait une belle, et si tu as le prix je m'en consolerai. Eh bien ! mon ami, ils en ont été privés tous les trois. La cabale l'a adjugé à un nommé Moitte élève de Pigale. Notre ami Pigale et son ami Le Moine se sont un peu déshonorés. Pigale disait à Le Moine : Si l'on ne couronne pas mon élève, je quitterai l'Académie ; et Le Moine n'a jamais eu le courage de lui répondre : S'il faut que l'Académie fasse une injustice pour vous conserver, il y aura de l'honneur pour elle à vous perdre. Mais revenons à nos assistans sur la place du Louvre.

C'était une consternation muette. L'élève appelé Milon, à qui le public, la partie saine de l'Académie, et ses camarades avaient déféré le prix, se trouva mal. Alors il s'éleva un murmure, puis des cris, des invectives, des huées, de la fureur ; ce fut un tumulte effroyable. Le premier qui se présenta pour sortir, ce fut le bel abbé Pommier, conseiller au parlement, et membre honoraire de l'Académie. La porte était obsédée ; il demanda qu'on lui fît passage. La foule s'ouvrit, et tandis qu'il la traversait, on lui criait : Passe, f..... âne. L'élève, injustement couronné, parut ensuite. Les plus échauffés des jeunes élèves s'attachent à ses vêtemens, et lui disent : Croûte, croûte abominable, infâme croûte, tu n'entreras pas ; nous t'assommerons plutôt ; et puis c'était un redoublement de cris et de huées à ne pas s'entendre. Le Moitte tremblant, déconcerté, disait : Messieurs, ce n'est pas moi, c'est l'Académie ; et on lui répondait : Si tu n'es pas un indigne, comme ceux qui t'ont nommé, remonte, et va leur dire que tu ne veux pas entrer. Il s'éleva dans ces entrefaites une voix qui criait : Mettons-le à quatre pattes, et promenons-le autour de la place avec Milon sur son dos ; et peu s'en fallut que cela ne s'exécutât. Cependant les académiciens, qui s'attendaient à être sifflés, honnis, baffoués, n'osaient se montrer. Ils ne se trompaient pas. Ils le furent en effet avec le plus grand éclat possible. Cochin avait beau crier : Que les mécontens viennent s'inscrire chez moi ; on ne l'écoutait pas, on sifflait, on honnissait, on baffouait. Pigale, le chapeau sur la tête et de son ton rustre que vous lui connaissez, s'adressa à un particulier qu'il prit pour un artiste, et qui ne l'était pas, et lui demanda s'il était

en état de juger mieux que lui. Ce particulier, enfonçant son chapeau sur sa tête, lui répondit, qu'il ne s'entendait point en bas-reliefs, mais qu'il se connaissait en insolent, et qu'il en était un. Vous croyez peut-être que la nuit survint, et que tout s'apaisa; pas tout-à-fait.

Les élèves indignés s'attroupèrent, et concertèrent, pour le jour prochain d'assemblée, une avanie nouvelle. Ils s'informèrent exactement qui est-ce qui avait voté pour Milon, qui est-ce qui avait voté pour Moitte, et s'assemblèrent tous le samedi suivant sur la place du Louvre, avec tous les instrumens d'un charivari, et bonne résolution de les employer : mais ce projet ne tint pas contre la crainte du guet et du châtelet. Ils se contentèrent de former deux files, entre lesquelles tous leurs maîtres seraient obligés de passer. Dumont, Boucher, Vanloo, et quelques autres défenseurs du mérite se présentèrent les premiers; et les voilà entourés, accueillis, embrassés, applaudis. Arrive Pigale; et lorsqu'il est engagé entre les files, on crie *du dos;* il se fait de droite et de gauche un demi-tour de conversion; et Pigale passe entre deux longues rangées de dos : même salut et mêmes honneurs à Cochin, à M. et madame Vien, et aux autres.

Les académiciens ont fait casser tous les bas-reliefs, afin qu'il ne restât aucune preuve de leur injustice. Vous ne serez peut-être pas fâché de connaître celui de Milon; et je vais vous le décrire.

A droite ce sont trois grands Philistins, bien contrits, bien humiliés; l'un, les bras liés sur le dos; un jeune Israélite est occupé à lier les bras des deux autres. Ensuite, David est porté sur son char par des femmes, dont une prosternée embrasse ses jambes, d'autres l'élèvent, une troisième sur le fond le couronne. Son char est attelé de deux chevaux fougueux, à la tête de ces chevaux, un écuyer les contient par la bride, et se dispose à remettre les rênes au triomphateur. Sur le devant, un vigoureux Israélite tout nu, enfonce la pique dans la tête de Goliath, qu'on voit énorme, renversée, effroyable, les cheveux épars sur la terre. Plus loin, à gauche, ce sont des femmes qui dansent, qui chantent, qui accordent leurs instrumens. Parmi celles qui dansent, il y a une espèce de bacchante frappant du tambour, déployée avec une légèreté et une grâce infinie, jambes et bras en l'air. Elle a la tête tournée vers le spectateur qui la voit du reste par le dos; sur le devant, une autre danseuse qui tient son enfant par la main. L'enfant danse aussi; mais il a les yeux attachés sur l'horrible tête; et son action est mêlée de terreur et de joie. Sur le fond, des hommes, des femmes, la bouche ouverte, les bras levés, et en acclamations.

Ils ont dit que ce n'était pas là le sujet, et on leur a répondu qu'ils reprochaient à l'élève d'avoir eu du génie. Ils ont repris le char qui n'est pas même une licence. Cochin, plus adroit, m'a écrit que chacun jugeait par ses yeux, et que l'ouvrage qu'il avait couronné lui montrait plus de talens ; discours d'un homme sans goût, ou de peu de bonne foi. D'autres ont avoué que le bas-relief de Milon était excellent à la vérité, mais que Moitte était plus habile ; et on leur a demandé à quoi bon le concours, si l'on jugeait la personne, et non l'ouvrage.

Mais écoutez une singulière rencontre de circonstances ; c'est qu'au moment même où le pauvre Milon venait d'être dépouillé par l'Académie, Falconet m'écrivait : J'ai vu chez Le Moine un élève appelé Milon, qui m'a paru avoir du talent et de l'honnêteté ; tâchez de me l'envoyer, je vous laisse le maître des conditions. Je cours chez Le Moine. Je lui fais part de ma commission. Le Moine élève les mains au ciel, et s'écrie : La providence, la providence ! Et moi d'un ton bourru, je reprends : La providence, la providence ; est-ce que tu crois qu'elle est faite pour réparer vos sottises ? Milon survint. Je l'invitai à me venir voir. Le lendemain il était chez moi. Ce jeune homme était pâle, défait comme après une longue maladie. Il avait les yeux rouges et gonflés ; et il me disait d'un ton à me déchirer : Ah ! monsieur, après avoir été à charge à mes pauvres parens, pendant dix-sept ans ! Au moment où j'espérais ! Après avoir travaillé dix-sept ans, depuis la pointe du jour jusqu'à la nuit ! Je suis perdu. Encore, si j'avais espérance de gagner le prix, l'an prochain ; mais il y a là un Stoufle, un Foucaut ! Ce sont les noms de ses deux concurrens de cette année. Je lui proposai le voyage de Russie. Il me demanda le reste de la journée, pour en délibérer avec lui-même et ses amis. Il revint il y a quelques jours, et voici sa réponse : Monsieur, on se saurait être plus sensible à vos offres ; j'en connais tout l'avantage ; mais on ne suit pas notre talent par intérêt. Il faut présenter à l'Académie l'occasion de réparer son injustice, aller à Rome, ou mourir. Et voilà, mon ami, comme on décourage, comme on désole le mérite, comme on se déshonore soi-même et son corps ; comme on fait le malheur d'un élève et le malheur d'un autre à qui ses camarades jeteront au nez sept ans de suite la honte de sa réception ; et comme il y a quelquefois du sang répandu.

L'Académie inclinait à décimer les élèves. Boucher, doyen de l'Académie, refusa d'assister à cette délibération. Vanloo, chef de l'école, représenta qu'ils étaient tous innocens ou coupables ; que leur code n'était pas militaire ; et qu'il ne répondait pas des suites. En effet, si ce projet avait passé, les

décimés étaient bien résolus de cribler Cochin de coups d'épée. Cochin, plus en faveur, plus envié et plus haï, a supporté la plus forte part de l'indignation des élèves et du blâme général. J'écrivais à celui-ci, il y a quelques jours : Eh bien! vous avez donc été bien berné par vos élèves! il est possible qu'ils aient tort, mais il y a cent à parier contre un qu'ils ont raison. Ces enfans-là ont des yeux, et ce serait la première fois qu'ils se seraient trompés. A peine les prix sont-ils exposés, qu'ils sont jugés et bien jugés par les élèves. Ils disent : Voilà le meilleur; et c'est le meilleur.

J'ai appris, à cette occasion, un trait singulier de Falconet. Il a un fils né avec l'étoffe d'un habile homme, mais à qui il a malheureusement appris à aimer le repos et à mépriser la gloire. Le jeune Falconet avait concouru ; les prix étaient exposés, et le sien n'était pas bon. Son père le prit par la main, le conduisit au Salon, et lui dit : Tiens, vois, et juge-toi toi-même. L'enfant avait la tête baissée, et restait immobile. Alors, le père se tournant vers les académiciens, ses confrères, leur dit : Il a fait un sot ouvrage, et il n'a pas le courage de le retirer. Ce n'est pas lui, messieurs, qui l'emporte; c'est moi. Puis, il mit le tableau de son fils sous son bras, et s'en alla. Ah! si ce Brutus-là, qui juge son fils si sévèrement, qui estime le talent de Pigale, mais qui n'aime pas l'homme, avait été présent à la séance de l'Académie, lorsqu'on y prononça sur les prix!

Moitte, honteux de son élection, a été un mois entier sans entrer à la pension; et il a bien fait de laisser à la haine de ses camarades le temps de tomber.

Je serais au désespoir qu'on publiât une ligne de ce que je vous écris, excepté ce dernier morceau que je voudrais qu'on imprimât et qu'on affichât à la porte de l'Académie et aux coins des rues.

N'allez pas inférer de cette histoire, que, si la vénalité des charges est mauvaise, le concours ne vaut guère mieux, et que tout est bien comme il est. Moitte est un bon élève; et si le concours est sujet à l'erreur et à l'injustice, ce n'est jamais au point d'exclure l'homme de génie, et de donner la préférence à un sot décidé sur un habile homme. Il y a une pudeur qui retient.

Et Dieu soit loué, m'en voilà sorti. Et vous? quand aurez-vous le bonheur d'en dire autant? quand serez-vous remis du désordre que cet aimable, doux, honnête et timide prince de Saxe-Gotha a jeté dans votre commerce?

ESSAI
SUR LA PEINTURE.

CHAPITRE PREMIER.

Mes pensées bizarres sur le Dessin.

La nature ne fait rien d'incorrect. Toute forme, belle ou laide, a sa cause; et, de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être.

Voyez cette femme qui a perdu les yeux dans sa jeunesse. L'accroissement successif de l'orbe n'a plus distendu ses paupières; elles sont rentrées dans la cavité, que l'absence de l'organe a creusées; elles se sont rapetissées. Celles d'en-haut ont entraîné les sourcils; celles d'en-bas ont fait remonter légèrement les joues; la lèvre supérieure s'est ressentie de ce mouvement, et s'est relevée; l'altération a affecté toutes les parties du visage, selon qu'elles étaient plus éloignées ou plus voisines du lieu principal de l'accident. Mais croyez-vous que la difformité se soit renfermée dans l'ovale? croyez-vous que le cou en ait été tout-à-fait garanti? et les épaules et la gorge? Oui, bien pour vos yeux et les miens. Mais appelez la nature; présentez-lui ce cou, ces épaules, cette gorge; et la nature dira: Cela, c'est le cou, ce sont les épaules, c'est la gorge d'une femme qui a perdu les yeux dans sa jeunesse.

Tournez vos regards sur cet homme, dont le dos et la poitrine ont pris une forme convexe. Tandis que les cartilages antérieurs du cou s'allongeaient, les vertèbres postérieures s'en affaissaient; la tête s'est renversée, les mains se sont redressées à l'articulation du poignet, les coudes se sont portés en arrière; tous les membres ont cherché le centre de gravité commun, qui convenait le mieux à ce système hétéroclite; le visage en a pris un air de contrainte et de peine. Couvrez cette figure; n'en montrez que les pieds à la nature; et la nature dira, sans hésiter: Ces pieds sont ceux d'un bossu.

Si les causes et les effets nous étaient évidens, nous n'aurions rien de mieux à faire que de représenter les êtres tels qu'ils sont. Plus l'imitation serait parfaite et analogue aux causes, plus nous en serions satisfaits.

Malgré l'ignorance des effets et des causes, et les règles de convention qui en ont été les suites, j'ai peine à douter qu'un artiste, qui oserait négliger ces règles, pour s'assujétir à une

imitation rigoureuse de la nature, ne fût souvent justifié de ses pieds trop gros, de ses jambes courtes, de ses genoux gonflés, de ses têtes lourdes et pesantes, par ce tact fin que nous tenons de l'observation continue des phénomènes, et qui nous ferait sentir une liaison secrète, un enchaînement nécessaire entre ces difformités.

Un nez tors, en nature, n'offense point, parce que tout tient; on est conduit à cette difformité par de petites altérations adjacentes qui l'amènent et la sauvent. Tordez le nez à l'Antinoüs, en laissant le reste tel qu'il est; ce nez sera mal. Pourquoi? c'est que l'Antinoüs n'aura pas le nez tors, mais cassé.

Nous disons d'un homme qui passe dans la rue, qu'il est mal fait. Oui, selon nos pauvres règles; mais selon la nature, c'est autre chose. Nous disons d'une statue, qu'elle est dans les proportions les plus belles. Oui, d'après nos pauvres règles; mais selon la nature?

Qu'il me soit permis de transporter le voile de mon bossu sur la Vénus de Médicis, et de ne laisser apercevoir que l'extrémité de son pied. Si, sur l'extrémité de ce pied, la nature, évoquée derechef, se chargeait d'achever la figure, vous seriez peut-être surpris de ne voir naître sous ces crayons que quelque monstre hideux et contrefait. Mais si une chose me surprenait, moi, c'est qu'il en arrivât autrement.

Une figure humaine est un système trop composé, pour que les suites d'une inconséquence insensible dans son principe, n'eussent pas jeté la production de l'art la plus parfaite à mille lieues de l'œuvre de la nature.

Si j'étais initié dans les mystères de l'art, je saurais peut-être jusqu'où l'artiste doit s'assujétir aux proportions reçues; et je vous le dirais. Mais ce que je sais, c'est qu'elles ne tiennent point contre le despotisme de la nature; et que l'âge et la condition en entraînent le sacrifice en cent manières diverses. Je n'ai jamais entendu accuser une figure d'être mal dessinée, lorsqu'elle montrait bien, dans son organisation extérieure, l'âge et l'habitude ou la facilité de remplir ses fonctions journalières. Ce sont ces fonctions qui déterminent et la grandeur entière de la figure et la vraie proportion de chaque membre, et leur ensemble : c'est de là que je vois sortir, et l'enfant, et l'homme adulte, et le vieillard, et l'homme sauvage, et l'homme policé, et le magistrat, et le militaire, et le portefaix. S'il y avait une figure difficile à trouver, ce serait celle d'un homme de vingt-cinq ans, qui serait né subitement du limon de la terre, et qui n'aurait encore rien fait; mais cet homme est une chimère.

L'enfance est presque une caricature; j'en dis autant de la

vieillesse. L'enfant est une masse informe et fluide, qui cherche à se développer; le vieillard, une autre masse informe et sèche, qui rentre en elle-même, et tend à se réduire à rien. Ce n'est que dans l'intervalle de ces deux âges, depuis le commencement de la parfaite adolescence jusqu'au sortir de la virilité, que l'artiste s'assujétit à la pureté, à la précision rigoureuse du trait, et que le *poco più* ou *poco meno*, le trait en dedans ou en dehors fait défaut ou beauté.

Vous me direz : Quels que soient l'âge et les fonctions, en altérant les formes, elles s'anéantissent par les organes. D'accord.... Il faut donc les connaître.... j'en conviens. Voilà le motif qu'on a d'étudier l'écorché.

L'étude de l'écorché a sans doute ses avantages; mais n'est-il pas à craindre que cet écorché ne reste perpétuellement dans l'imagination; que l'artiste n'en devienne entêté de la vanité de se montrer savant; que son œil corrompu ne puisse plus s'arrêter à la superficie; qu'en dépit de la peau et des graisses, il n'entrevoie toujours le muscle, son origine, son attache et son insertion; qu'il ne prononce tout trop fortement; qu'il ne soit dur et sec; et que je ne retrouve ce maudit écorché, même dans ses figures de femmes? Puisque je n'ai que l'extérieur à montrer, j'aimerais bien autant qu'on m'accoutumât à le bien voir, et qu'on me dispensât d'une connaissance perfide, qu'il faut que j'oublie.

On n'étudie l'écorché, dit-on, que pour apprendre à regarder la nature; mais il est d'expérience qu'après cette étude, on a beaucoup de peine à ne pas la voir autrement qu'elle est.

Personne que vous, mon ami, ne lira ces papiers; ainsi je puis écrire tout ce qu'il me plaît. Et ces sept ans passés à l'académie à dessiner d'après le modèle, les croyez-vous bien employés; et voulez-vous savoir ce que j'en pense? C'est que c'est là, et pendant ces sept pénibles et cruelles années, qu'on prend la *manière* dans le dessin. Toutes ces positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées; toutes ces actions froidement imitées par un pauvre diable, et toujours par le même pauvre diable, gagé pour venir trois fois la semaine se déshabiller et se faire mannequiner par un professeur, qu'ont-elles de commun avec les positions et les actions de la nature? Qu'ont de commun l'homme qui tire de l'eau dans le puits de votre cour, et celui qui, n'ayant pas le même fardeau à tirer, simule gauchement cette action, avec ses deux bras en haut, sur l'estrade de l'école? Qu'a de commun celui qui fait semblant de se mourir là, avec celui qui expire dans son lit, ou qu'on assomme dans la rue? Qu'a de commun ce lutteur d'école avec

celui de mon carrefour? Cet homme qui implore, qui prie, qui dort, qui réfléchit, qui s'évanouit à discrétion, qu'a-t-il de commun avec le paysan étendu de fatigue sur la terre, avec le philosophe qui médite au coin de son feu, avec l'homme étouffé qui s'évanouit dans la foule? Rien, mon ami, rien.

J'aimerais autant qu'au sortir de là, pour compléter l'absurdité, on envoyât les élèves apprendre la grâce chez Marcel ou Dupré, ou tel autre maître à danser qu'on voudra. Cependant, la vérité de nature s'oublie; l'imagination se remplit d'actions, de positions et de figures fausses, apprêtées, ridicules et froides. Elles y sont emmagasinées; elles n'en sortiront plus que pour s'attacher sur la toile. Toutes les fois que l'artiste prendra ses crayons ou son pinceau, ces maussades fantômes se réveilleront, se présenteront à lui; il ne pourra s'en distraire; et ce sera un prodige s'il réussit à les exorciser. J'ai connu un jeune homme plein de goût, qui, avant de jeter le moindre trait sur sa toile, se mettait à genoux, et disait: Mon Dieu, délivrez-moi du modèle. S'il est si rare aujourd'hui de voir un tableau composé d'un certain nombre de figures, sans y retrouver, par-ci, par-là, quelques unes de ces figures, positions, actions, attitudes académiques, qui déplaisent à la mort à un homme de goût, et qui ne peuvent en imposer qu'à ceux à qui la vérité est étrangère, accusez-en l'éternelle étude du modèle de l'école.

Ce n'est pas dans l'école qu'on apprend la conspiration générale des mouvemens; conspiration qui se sent, qui se voit, qui s'étend et serpente de la tête aux pieds. Qu'une femme laisse tomber sa tête en devant, tous ses membres obéissent à ce poids; qu'elle la relève et la tienne droite, même obéissance du reste de la machine.

Oui, vraiment, c'est un art, et un grand art que de poser le modèle; il faut voir comme M. le professeur en est fier. Et ne craignez pas qu'il s'avise de dire au pauvre diable gagé: Mon ami, pose-toi toi-même; fais ce que tu voudras. Il aime bien mieux lui donner quelque attitude singulière, que de lui en laisser prendre une simple et naturelle: cependant il faut en passer par là.

Cent fois j'ai été tenté de dire aux jeunes élèves que je trouvais sur le chemin du Louvre, avec leur portefeuille sous le bras: Mes amis, combien y a-t-il que vous dessinez là? Deux ans. Eh bien! c'est plus qu'il ne faut. Laissez-moi cette boutique de *manière*. Allez-vous-en aux Chartreux; et vous y verrez la véritable attitude de la Piété et de la Componction. C'est aujourd'hui veille de grande fête: allez à la paroisse; rôdez autour des confessionnaux; et vous y verrez la véritable attitude du recueil-

lement et du repentir. Demain allez à la guinguette ; et vous verrez l'action vraie de l'homme en colère. Cherchez les scènes publiques ; soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons ; et vous y prendrez des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie. Tenez, regardez vos deux camarades qui disputent ; voyez comme c'est la dispute même qui dispose à leur insu de la position de leurs membres. Examinez-les bien ; et vous aurez pitié de la leçon de votre insipide professeur, et de l'imitation de votre insipide modèle. Que je vous plains, mes amis, s'il faut qu'un jour vous mettiez à la place de toutes les faussetés que vous avez apprises, la simplicité et la vérité de Le Sueur ! Et il le faudra bien, si vous voulez être quelque chose.

Autre chose est une attitude, autre chose une action. Les attitudes sont toutes fausses et petites ; les actions toutes belles et vraies.

Le contraste malentendu est une des plus funestes causes du maniéré. Il n'y a de véritable contraste que celui qui naît du fond de l'action, ou de la diversité, soit des organes, soit de l'intérêt. Voyez Raphaël, Le Sueur ; ils placent quelquefois trois, quatre, cinq figures debout les unes à côté des autres ; et l'effet en est sublime. A la messe ou à vêpres aux Chartreux, on voit sur deux longues files parallèles, quarante à cinquante moines, mêmes stalles, même fonction, même vêtement ; et cependant pas deux de ces moines qui se ressemblent : ne cherchez pas d'autre contraste que celui qui les distingue. Voilà le vrai : tout autre est mesquin et faux.

Si ces élèves étaient un peu disposés à profiter de mes conseils, je leur dirais encore : N'y a-t-il pas assez long-temps que vous ne voyez que la partie de l'objet que vous copiez ? Tâchez, mes amis, de supposer toute la figure transparente, et de placer votre œil au centre : de là vous observerez tout le jeu extérieur de la machine ; vous verrez comment certaines parties s'étendent, tandis que d'autres se raccourcissent ; comment celles-là s'affaissent, tandis que celles-ci se gonflent ; et, perpétuellement occupés d'un ensemble et d'un tout, vous réussirez à montrer, dans la partie de l'objet que votre dessin présente, toute la correspondance convenable avec celle qu'on ne voit pas ; et, ne m'offrant qu'une face, vous forcerez toutefois mon imagination à voir encore la face opposée ; et c'est alors que je m'écrierai que vous êtes un dessinateur surprenant.

Mais ce n'est pas assez que d'avoir bien établi l'ensemble, il s'agit d'y introduire les détails, sans détruire la masse ; c'est

l'ouvrage de la verve, du génie, du sentiment, et du sentiment exquis.

Voici donc comment je désirerais qu'une école de dessin fût conduite. Lorsque l'élève sait dessiner facilement d'après l'estampe et la bosse, je le tiens pendant deux ans devant le modèle académique de l'homme et de la femme. Puis, je lui expose des enfans, des adultes, des hommes faits, des vieillards, des sujets de tout âge, de tout sexe, pris dans toutes les conditions de la société, toutes sortes de natures en un mot. Les sujets se présenteront en foule à la porte de mon académie, si je les paie bien; si je suis dans un pays d'esclaves, je les y ferai venir. Dans ces différens modèles, le professeur aura soin de lui faire remarquer les accidens que les fonctions journalières, la manière de vivre, la condition et l'âge ont introduits dans les formes. Mon élève ne reverra plus le modèle académique qu'une fois tous les quinze jours; et le professeur abandonnera au modèle le soin de se poser lui-même. Après la séance de dessin, un habile anatomiste expliquera à mon élève l'écorché, et lui fera l'application de ses leçons sur le nu animé et vivant; et il ne dessinera d'après l'écorché, que douze fois au plus dans une année. C'en sera assez pour qu'il sente que les chairs sur les os et les chairs non appuyées, ne se dessinent pas de la même manière; qu'ici le trait est rond, là, comme anguleux; et que s'il néglige ces finesses, le tout aura l'air d'une vessie soufflée, ou d'une balle de coton.

Il n'y aurait point de manière, ni dans le dessin, ni dans la couleur, si l'on imitait scrupuleusement la nature. La manière vient du maître, de l'académie, de l'école, et même de l'antique.

CHAPITRE II.

Mes petites idées sur la Couleur.

C'est le dessin qui donne la forme aux êtres; c'est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime.

Il n'y a que les maîtres dans l'art qui soient bons juges du dessin; tout le monde peut juger de la couleur.

On ne manque pas d'excellens dessinateurs; il y a peu de grands coloristes. Il en est de même en littérature: cent froids logiciens pour un grand orateur; dix grands orateurs pour un poëte sublime. Un grand intérêt fait éclore subitement un homme éloquent; quoi qu'en dise Helvétius, on ne ferait pas dix bons vers, même sous peine de mort.

Mon ami, transportez-vous dans un atelier; regardez travailler l'artiste. Si vous le voyez arranger bien symétriquement ses teintes et ses demi-teintes tout autour de sa palette, ou si un quart-d'heure de travail n'a pas confondu tout cet ordre, prononcez hardiment que cet artiste est froid, et qu'il ne fera rien qui vaille. C'est le pendant d'un lourd et pesant érudit, qui a besoin d'un passage, qui monte à son échelle, prend et ouvre son auteur, vient à son bureau, copie la ligne dont il a besoin, remonte à l'échelle, et remet le livre à sa place. Ce n'est pas là l'allure du génie.

Celui qui a le sentiment vif de la couleur, a les yeux attachés sur la toile; sa bouche est entr'ouverte, il halète; sa palette est l'image du chaos. C'est dans ce chaos qu'il trempe son pinceau; et il en tire l'œuvre de la création, et les oiseaux et les nuances dont leur plumage est teint, et les fleurs et leur velouté, et les arbres et leurs différentes verdures, et l'azur du ciel et la vapeur des eaux qui les ternit, et les animaux, et les longs poils, et les taches variées de leur peau, et le feu dont leurs yeux étincèlent. Il se lève, il s'éloigne, il jette un coup d'œil sur son œuvre. Il se rassied; et vous allez voir naître la chair, le drap, le velours, le damas, le taffetas, la mousseline, la toile, le gros linge, l'étoffe grossière; vous verrez la poire jaune et mûre tomber de l'arbre, et le raisin vert attaché au cep.

Mais pourquoi y a-t-il si peu d'artistes qui sachent rendre la chose à laquelle tout le monde s'entend? Pourquoi cette variété de coloristes, tandis que la couleur est une en nature? La disposition de l'organe y fait sans doute. L'œil tendre et faible ne sera pas ami des couleurs vives et fortes. L'homme qui peint répugnera à introduire dans son tableau les effets qui le blessent dans la nature. Il n'aimera ni les rouges éclatans, ni les grands blancs. Semblable à la tapisserie dont il couvrira les murs de son appartement, sa toile sera coloriée d'un ton faible, doux et tendre; et communément il vous restituera par l'harmonie ce qu'il vous refusera en vigueur. Mais pourquoi le caractère, l'humeur même de l'homme n'influeraient-ils pas sur son coloris? Si sa pensée habituelle est triste, sombre et noire; s'il fait toujours nuit dans sa tête mélancolique et dans son lugubre atelier; s'il bannit le jour de sa chambre; s'il cherche la solitude et les ténèbres, n'aurez-vous pas raison de vous attendre à une scène vigoureuse, peut-être, mais obscure, terne et sombre? S'il est ictérique, et qu'il voie tout jaune, comment s'empêchera-t-il de jeter sur sa composition le même voile jaune que son organe vicié jette sur les objets de nature, et qui le chagrine, lorsqu'il vient

à comparer l'arbre vert qu'il a dans son imagination, avec l'arbre jaune qu'il a sous ses yeux?

Soyez sûr qu'un peintre se montre dans son ouvrage autant et plus qu'un littérateur dans le sien. Il lui arrivera une fois de sortir de son caractère, de vaincre la disposition et la pente de son organe. C'est comme l'homme taciturne et muet, qui élève une fois la voix : l'explosion faite, il retombe dans son état naturel, le silence. L'artiste triste, ou né avec un organe faible, produira une fois un tableau vigoureux de couleur; mais il ne tardera pas à revenir à son coloris naturel.

Encore un coup, si l'organe est affecté, quelle que soit son affection, il répandra sur tous les corps, interposera entre eux et lui une vapeur qui flétrira la nature et son imitation.

L'artiste, qui prend de la couleur sur sa palette, ne sait pas toujours ce qu'elle produira sur son tableau. En effet, à quoi compare-t-il cette couleur, cette teinte sur sa palette? A d'autres teintes isolées, à des couleurs primitives. Il fait mieux; il la regarde où il l'a préparée; et il la transporte d'idée dans l'endroit où elle doit être appliquée. Mais combien de fois ne lui arrive-t-il pas de se tromper dans cette appréciation? En passant de la palette sur la scène entière de la composition, la couleur est modifiée, affaiblie, rehaussée, et change totalement d'effet. Alors l'artiste tâtonne, manie, remanie, tourmente sa couleur. Dans ce travail, sa teinte devient un composé de diverses substances qui réagissent plus ou moins les unes sur les autres, et tôt ou tard se désaccordent.

En général donc, l'harmonie d'une composition sera d'autant plus durable, que le peintre aura été plus sûr de l'effet de son pinceau; aura touché plus fièrement, plus librement; aura moins remanié, tourmenté sa couleur; l'aura employée plus simple et plus franche.

On voit des tableaux modernes perdre leur accord en très-peu de temps; on en voit d'anciens qui se sont conservés frais, harmonieux et vigoureux, malgré le laps du temps. Cet avantage me semble être plutôt la récompense du faire, que l'effet de la qualité des couleurs.

Rien, dans un tableau, n'appelle comme la couleur vraie; elle parle à l'ignorant comme au savant. Un demi-connaisseur passera sans s'arrêter devant un chef-d'œuvre de dessin, d'expression, de composition : l'œil n'a jamais négligé le coloriste.

Mais ce qui rend le vrai coloriste rare, c'est le maître qu'il adopte. Pendant un temps infini, l'élève copie les tableaux de ce maître, et ne regarde pas la nature; c'est-à-dire, qu'il s'habitue

à voir par les yeux d'un autre, et qu'il perd l'usage des siens. Peu à peu il se fait un technique qui l'enchaîne, et dont il ne peut ni s'affranchir ni s'écarter; c'est une chaîne qu'il s'est mise à l'œil, comme l'esclave à son pied. Voilà l'origine de tant de faux coloris. Celui qui copiera d'après La Grénée, copiera éclatant et solide; celui qui copiera d'après Le Prince, sera rougeâtre et briqueté; celui qui copiera d'après Greuze, sera gris et violâtre; celui qui étudiera Chardin, sera vrai. Et de là cette variété de jugemens du dessin et de la couleur, même entre les artistes. L'un vous dira que le Poussin est sec; l'autre, que Rubens est outré; et moi, je suis le Lilliputien qui leur frappe doucement sur l'épaule, et qui les avertit qu'ils ont dit une sottise.

On a dit que la plus belle couleur qu'il y eût au monde, était cette rougeur aimable dont l'innocence, la jeunesse, la santé, la modestie et la pudeur coloraient les joues d'une fille; et l'on a dit une chose qui n'était pas seulement fine, touchante et délicate, mais vraie; car c'est la chair qu'il est difficile de rendre; c'est ce blanc onctueux, égal sans être pâle ni mat; c'est ce mélange de rouge et de bleu qui transpire imperceptiblement; c'est le sang, la vie qui font le désespoir du coloriste. Celui qui a acquis le sentiment de la chair, a fait un grand pas; le reste n'est rien en comparaison. Mille peintres sont morts sans avoir senti la chair; mille autres mourront sans l'avoir sentie.

La diversité de nos étoffes et de nos draperies n'a pas peu contribué à perfectionner l'art de colorier. Il y a un prestige, dont il est difficile de se garantir; c'est celui d'un grand harmoniste. Je ne sais comment je vous rendrai clairement ma pensée. Voilà sur une toile une femme vêtue de satin blanc. Couvrez le reste du tableau, et ne regardez que le vêtement; peut-être ce satin vous paraîtra-t-il sale, mat, peu vrai. Mais restituez cette femme au milieu des objets dont elle est environnée; et en même temps le satin et sa couleur reprendront leur effet. C'est que tout le ton est trop faible; mais que chaque objet perdant proportionnellement, le défaut de chacun vous échappe : il est sauvé par l'harmonie. C'est la nature vue à la chute du jour.

Le ton général de la couleur peut être faible sans être faux. Le ton général de la couleur peut être faible sans que l'harmonie soit détruite; au contraire, c'est la vigueur de coloris qu'il est difficile d'allier avec l'harmonie.

Faire blanc et faire lumineux, sont deux choses fort diverses. Tout étant égal d'ailleurs entre deux compositions, la plus lumineuse vous plaira sûrement davantage. C'est la différence du jour et de la nuit.

Quel est donc pour moi le vrai, le grand coloriste? C'est celui

qui a pris le ton de la nature et des objets bien éclairés, et qui a su accorder son tableau.

Il y a des caricatures de couleur comme de dessin; et toute caricature est de mauvais goût.

On dit qu'il y a des couleurs amies et des couleurs ennemies; et l'on a raison, si l'on entend qu'il y en a qui s'allient si difficilement, qui tranchent tellement les unes à côté des autres, que l'air et la lumière, ces deux harmonistes universels, peuvent à peine nous en rendre le voisinage immédiat supportable. Je n'ai garde de renverser dans l'art l'ordre de l'arc-en-ciel. L'arc-en-ciel est en peinture ce que la basse fondamentale est en musique; et je doute qu'aucun peintre entende mieux cette partie, qu'une femme un peu coquette, ou une bouquetière qui sait son métier. Mais je crains bien que les peintres pusillanimes ne soient partis de là pour restreindre pauvrement les limites de l'art, et se faire un petit technique facile et borné, ce que nous appelons entre nous un protocole. En effet, il y a tel protocolier en peinture, si humble serviteur de l'arc-en-ciel, qu'on peut presque toujours le deviner. S'il a donné telle ou telle couleur à un objet, on peut être sûr que l'objet voisin sera de telle ou telle couleur. Ainsi la couleur d'un coin de leur toile étant donnée, on sait tout le reste. Toute leur vie, ils ne font plus que transporter ce coin. C'est un point mouvant, qui se promène sur une surface, qui s'arrête et se place où il lui plaît, mais qui a toujours le même cortége; il ressemble à un grand seigneur qui n'aurait qu'un habit avec ses valets sous la même livrée. Ce n'est pas ainsi qu'en usent Vernet et Chardin; leur intrépide pinceau se plaît à entremêler avec la plus grande hardiesse, la plus grande variété et l'harmonie la plus soutenue, toutes les couleurs de la nature avec toutes leurs nuances. Ils ont pourtant un technique propre et limité. Je n'en doute point; et je le découvrirais, si je voulais m'en donner la peine. C'est que l'homme n'est pas Dieu; c'est que l'atelier de l'artiste n'est pas la nature.

Vous pourriez croire que, pour se fortifier dans la couleur, un peu d'étude des oiseaux et des fleurs ne nuirait pas. Non, mon ami; jamais cette imitation ne donnera le sentiment de la chair. Voyez ce que devient Bachelier, quand il a perdu de vue sa rose, sa jonquille et son œillet. Proposez à madame Vien de faire un portrait; et portez ensuite ce portrait à La Tour. Mais non, ne le lui portez pas; le traître n'estime aucun de ses confrères assez pour lui dire la vérité. Proposez-lui plutôt à lui, qui sait faire de la chair, de peindre une étoffe, un ciel, un œillet, une prune avec sa vapeur, une pêche avec son duvet; et vous verrez avec quelle supériorité il s'en tirera. Et ce Chardin, pourquoi prend-

on ses imitations d'êtres inanimés pour la nature même? C'est qu'il fait de la chair quand il lui plaît.

Mais ce qui achève de rendre fou le grand coloriste, c'est la vicissitude de cette chair; c'est qu'elle s'anime et qu'elle se flétrit d'un clin-d'œil à l'autre; c'est que tandis que l'œil de l'artiste est attaché à la toile, et que son pinceau s'occupe à me rendre, je passe; et que, lorsqu'il retourne la tête, il ne me retrouve plus. C'est l'abbé Le Blanc qui s'est présenté à mon idée; et j'ai bâillé d'ennui. C'est l'abbé Trublet qui s'est montré; et j'ai l'air ironique. C'est mon ami Grimm ou ma Sophie qui m'ont apparu; et mon cœur a palpité, et la tendresse et la sérénité se sont répandues sur mon visage; la joie me sort par les pores de la peau, le cœur s'est dilaté, les petits réservoirs sanguins ont oscillé, et la teinte imperceptible du fluide qui s'en est échappé, a versé de tous côtés l'incarnat et la vie. Les fruits, les fleurs changent sous le regard attentif de La Tour et de Bachelier. Quel supplice n'est donc pas pour eux le visage de l'homme, cette toile qui s'agite, se meut, s'étend, se détend, se colore, se ternit selon la multitude infinie des alternatives de ce souffle léger et mobile qu'on appelle l'âme!

Mais j'allais oublier de vous parler de la couleur de la passion; j'étais pourtant tout contre. Est-ce que chaque passion n'a pas la sienne? Est-elle la même dans tous les instans d'une passion? La couleur a ses nuances dans la colère. Si elle enflamme le visage, les yeux sont ardens; si elle est extrême, et qu'elle serre le cœur au lieu de le détendre, les yeux s'égarent, la pâleur se répand sur le front et sur les joues, les lèvres deviennent tremblantes et blanchâtres. Une femme garde-t-elle le même teint dans l'attente du plaisir, dans les bras du plaisir, au sortir de ses bras? Ah! mon ami, quel art que celui de la peinture! J'achève en une ligne ce que le peintre ébauche à peine en une semaine; et son malheur, c'est qu'il sait, voit et sent comme moi, et qu'il ne peut rendre et se satisfaire; c'est que le sentiment le portant en avant, le trompe sur ce qu'il peut, et lui fait gâter un chef-d'œuvre: il était, sans s'en douter, sur la dernière limite de l'art.

CHAPITRE III.

Tout ce que j'ai compris de ma vie du Clair-obscur.

Le clair-obscur est la juste distribution des ombres et de la lumière. Problème simple et facile, lorsqu'il n'y a qu'un objet régulier ou qu'un point lumineux; mais problème, dont la

difficulté s'accroît à mesure que les formes de l'objet sont variées; à mesure que la scène s'étend, que les êtres s'y multiplient, que la lumière y arrive de plusieurs endroits, et que les lumières sont diverses. Ah! mon ami, combien d'ombres et de lumières fausses dans une composition un peu compliquée! combien de licences prises! en combien d'endroits la vérité sacrifiée à l'effet!

On appelle un effet de lumière en peinture, ce que vous avez vu dans le tableau de Corésus, un mélange des ombres et de la lumière, vrai, fort et piquant : moment poétique, qui vous arrête et vous étonne. Chose difficile, sans doute; mais moins peut-être qu'une distribution graduée, qui éclairerait la scène d'une manière diffuse et large, et où la quantité de lumière serait accordée à chaque point de la toile, eu égard à sa véritable exposition et à sa véritable distance du corps lumineux : quantité que les objets environnans font varier en cent manières diverses, plus ou moins sensibles, selon les pertes et les emprunts qu'ils occasionent.

Rien de plus rare que l'unité de lumière dans une composition, surtout chez les paysagistes. Ici, c'est du soleil; là, de la lune; ailleurs, une lampe, un flambeau, ou quelque autre corps enflammé. Vice commun, mais difficile à discerner.

Il y a aussi des caricatures d'ombres et de lumières; et toute caricature est de mauvais goût.

Si, dans un tableau, la vérité des lumières se joint à celle de la couleur, tout est pardonné, du moins dans le premier instant. Incorrection de dessin, manque d'expression, pauvreté de caractères, vices d'ordonnance, on oublie tout; on demeure extasié, surpris, enchaîné, enchanté.

S'il nous arrive de nous promener aux Tuileries, au bois de Boulogne, ou dans quelque endroit écarté des Champs-Élysées, sous quelques uns de ces vieux arbres épargnés parmi tant d'autres qu'on a sacrifiés au parterre et à la vue de l'hôtel de Pompadour (1766), sur la fin d'un beau jour, au moment où le soleil plonge ses rayons obliques à travers la masse touffue de ces arbres, dont les branches entremêlées les arrêtent, les renvoient, les brisent, les rompent, les dispersent sur les troncs, sur la terre, entre les feuilles, et produisent autour de nous une variété infinie d'ombres fortes, d'ombres moins fortes, de parties obscures, moins obscures, éclairées, plus éclairées, tout-à-fait éclatantes : alors, les passages de l'obscurité à l'ombre, de l'ombre à la lumière, de la lumière au grand éclat, sont si doux, si touchans, si merveilleux, que l'aspect d'une branche, d'une feuille, arrête l'œil et suspend la conversation au moment même le plus intéressant. Nos pas s'arrêtent involontairement; nos regards se pro-

mènent sur la toile magique ; et nous nous écrions : Quel tableau ! Oh ! que cela est beau ! Il semble que nous considérions la nature comme le résultat de l'art : et, réciproquement, s'il arrive que le peintre nous répète le même enchantement sur la toile, il semble que nous regardions l'effet de l'art comme celui de la nature. Ce n'est pas au Salon, c'est dans le fond d'une forêt, parmi les montagnes que le soleil ombre et éclaire, que Loutherbourg et Vernet sont grands.

Le ciel répand une teinte générale sur les objets. La vapeur de l'atmosphère se discerne au loin ; près de nous son effet est moins sensible, autour de moi les objets gardent toute la force et toute la variété de leurs couleurs ; ils se ressentent moins de la teinte de l'atmosphère et du ciel ; au loin, ils s'effacent, ils s'éteignent ; toutes leurs couleurs se confondent ; et la distance qui produit cette confusion, cette monotonie, les montre tout gris, grisâtres, d'un blanc mat, ou plus ou moins éclairé, selon le lieu de la lumière et l'effet du soleil : c'est le même effet que celui de la vitesse avec laquelle on tourne un globe tacheté de différentes couleurs, lorsque cette vitesse est assez grande pour lier les taches et réduire leurs sensations particulières de rouge, de blanc, de noir, de bleu, de vert, à une sensation unique et simultanée.

Que celui qui n'a pas étudié et senti les effets de la lumière et de l'ombre dans les campagnes, au fond des forêts, sur les maisons des hameaux, sur les toits des villes, le jour, la nuit, laisse là les pinceaux ; surtout, qu'il ne s'avise pas d'être paysagiste. Ce n'est pas dans la nature seulement, c'est sur les arbres, c'est sur les eaux de Vernet, c'est sur les collines de Loutherbourg, que le clair de la lune est beau.

Un site peut sans doute être délicieux. Il est sûr que de hautes montagnes, que d'antiques forêts, que des ruines immenses en imposent. Les idées accessoires qu'elles réveillent sont grandes. J'en ferai descendre quand il me plaira Moïse ou Numa. La vue d'un torrent, qui tombe à grand bruit à travers des roches escarpées qu'il blanchit de son écume, me fera frissonner. Si je ne le vois pas, et que j'entende au loin son fracas, c'est ainsi, me dirai-je, que ces fléaux si fameux dans l'histoire ont passé. Le monde reste ; et tous leurs exploits ne sont plus qu'un vain bruit perdu qui m'amuse. Si je vois une verte prairie, de l'herbe tendre et molle, un ruisseau qui l'arrose, un coin de forêt écarté qui me promette du silence, de la fraîcheur et du secret, mon âme s'attendrira ; je me rappellerai celle que j'aime : Où est-elle, m'écrierai-je ? pourquoi suis-je seul ici ? Mais ce sera la distribution variée des ombres et des lumières qui ôtera ou donnera

à toute la scène son charme général. Qu'il s'élève une vapeur qui attriste le ciel, et qui répande sur l'espace un ton grisâtre et monotone, tout devient muet, rien ne m'inspire, rien ne m'arrête; et je ramène mes pas vers ma demeure.

Je connais un portrait peint par Le Sueur; vous jureriez que la main droite est hors de la toile, et repose sur la bordure. On vante singulièrement ce merveilleux dans la jambe et le pied du Saint Jean Baptiste de Raphaël, qui est au Palais-Royal. Ces tours de l'art ont été fréquens dans tous les temps et chez tous les peuples. J'ai vu un Arlequin, ou un Scaramouche de Gillot, dont la lanterne était à un demi-pied du corps. Quelle est la tête de La Tour autour de laquelle l'œil ne tourne pas? Où est le morceau de Chardin, ou même de Roland de Laporte, où l'air ne circule pas entre les verres, les fruits et les bouteilles? Le bras du Jupiter foudroyant d'Apelle saillait hors de la toile, menaçait l'impie, l'adultère, s'avançait vers sa tête. Peut-être n'appartiendrait-il qu'à un grand maître de déchirer le nuage qui enveloppait Enée, et de me le montrer comme il apparut à la crédule et facile reine de Carthage:

Circumfusa repentè
Scindit se nubes, et in æthera purgat apertum.

Avec tout cela, ce n'est pas là la grande partie, la partie difficile du clair-obscur. La voici.

Imaginez, comme dans la géométrie des indivisibles de Cavalleri, toute la profondeur de la toile coupée, n'importe en quel sens, par une infinité de plans infiniment petits. Le difficile, c'est la dispensation juste de la lumière et des ombres, et sur chacun de ces plans, et sur chaque tranche infiniment petite des objets qui les occupent; ce sont les échos, les reflets de toutes ces lumières les unes sur les autres. Lorsque cet effet est produit, (mais où et quand l'est-il?) l'œil est arrêté, il se repose. Satisfait partout, il se repose partout; il s'avance, il s'enfonce, il est ramené sur sa trace. Tout est lié, tout tient. L'art et l'artiste sont oubliés. Ce n'est plus une toile, c'est la nature, c'est une portion de l'univers, qu'on a devant soi.

Le premier pas vers l'intelligence du clair-obscur, c'est une étude des règles de la perspective. La perspective approche les parties des corps; ou les fait fuir, par la seule dégradation de leurs grandeurs, par la seule projection de leurs parties, vues à travers un plan interposé entre l'œil et l'objet, et attachées, ou sur ce plan même, ou sur un plan supposé au-delà de l'objet.

Peintres, donnez quelques instans à l'étude de la perspective; vous en serez bien récompensés, par la facilité et la sûreté que

vous en retrouverez dans la pratique de votre art. Réfléchissez-y un moment ; et vous concevrez que le corps d'un prophète enveloppé de toute sa volumineuse draperie, et sa barbe touffue, et ses cheveux qui se hérissent sur son front, et ce linge pittoresque qui donne un caractère divin à sa tête, sont assujettis dans tous leurs points aux mêmes principes que le polyèdre. A la longue, l'un ne vous embarrassera pas plus que l'autre. Plus vous multiplierez le nombre idéal de vos plans, plus vous serez corrects et vrais ; et ne craignez pas d'être froids par une condition de plus ou de moins ajoutée à votre technique.

Ainsi que la couleur générale d'un tableau, la lumière générale a son ton. Plus elle est forte et vive, plus les ombres sont limitées, décidées et noires. Eloignez successivement la lumière d'un corps ; et successivement vous en affaiblirez l'éclat et l'ombre. Eloignez-la davantage encore ; et vous verrez la couleur d'un corps prendre un ton monotone ; et son ombre s'amincir, pour ainsi dire, au point que vous n'en discernerez plus les limites. Rapprochez la lumière, le corps s'éclaircira, et son ombre se terminera. Au crépuscule, presque plus d'effet de lumière sensible, presque aucune ombre particulière discernable. Comparez une scène de la nature, dans un jour et sous un soleil brillant, avec la même scène sous un ciel nébuleux. Là, les lumières et les ombres seront fortes ; ici, tout sera faible et gris. Mais vous avez vu cent fois ces deux scènes se succéder en un clin d'œil, lorsqu'au milieu d'une campagne immense quelque nuage épais, porté par les vents qui régnaient dans la partie supérieure de l'atmosphère, tandis que la partie qui vous entourait était immobile et tranquille, allait à votre insu s'interposer entre l'astre du jour et la terre. Tout a perdu subitement son éclat. Une teinte, un voile triste, obscur et monotone, est tombé rapidement sur la scène. Les oiseaux même en ont été surpris, et leur chant suspendu. Le nuage a passé ; tout a repris son éclat ; et les oiseaux ont recommencé leur ramage.

C'est l'instant du jour, la saison, le climat, le site, l'état du ciel, le lieu de la lumière, qui en rendent le ton général fort ou faible, triste ou piquant. Celui qui éteint la lumière, s'impose la nécessité de donner du corps à l'air même, et d'apprendre à mon œil à mesurer l'espace vide par des objets interposés et graduellement affaiblis. Quel homme, s'il sait se passer du grand agent, et produire sans son secours un grand effet !

Méprisez ces gauches repoussoirs, si grossièrement, si bêtement placés, qu'il est impossible d'en méconnaître l'intention. On a dit qu'en architecture, il fallait que les parties principales se tournassent en ornemens ; il faut, en peinture, que les

objets essentiels se tournent en repoussoirs. Il faut que dans une composition les figures se lient, s'avancent, se reculent, sans ces intermédiaires postiches, que j'appelle des chevilles ou des bouche-trous. Téniers avait une autre magie.

Mon ami, les ombres ont aussi leurs couleurs. Regardez attentivement les limites et même la masse de l'ombre d'un corps blanc ; et vous y discernerez une infinité de points noirs et blancs interposés. L'ombre d'un corps rouge se teint de rouge ; il semble que la lumière, en frappant l'écarlate, en détache et emporte avec elle des molécules. L'ombre d'un corps avec la chair et le sang de la peau, forme une faible teinte jaunâtre. L'ombre d'un corps bleu prend une nuance de bleu ; et les ombres et les corps reflètent les uns sur les autres. Ce sont ces reflets infinis des ombres et des corps qui engendrent l'harmonie sur votre bureau, où le travail et le génie ont jeté la brochure à côté du livre, le livre à côté du cornet, le cornet au milieu de cinquante objets disparates de nature, de forme et de couleur. Qui est-ce qui observe ? qui est-ce qui connaît ? qui est-ce qui exécute ? qui est-ce qui fond tous ces effets ensemble ? qui est-ce qui en connaît le résultat nécessaire ? La loi en est pourtant bien simple ; et le premier teinturier à qui vous portez un échantillon d'étoffe nuancée, jette la pièce d'étoffe blanche dans sa chaudière, et sait l'en tirer teinte comme vous l'avez désirée. Mais le peintre observe lui-même cette loi sur sa palette, quand il mêle ses teintes. Il n'y a pas une loi pour les couleurs, une loi pour la lumière, une loi pour les ombres ; c'est partout la même.

Et malheur aux peintres, si celui qui parcourt une galerie, y porte jamais ces principes ! Heureux le temps où ils seront populaires ! C'est la lumière générale de la nation, qui empêche le souverain, le ministre et l'artiste de faire des sottises. *O sacra reverentia plebis !* Il n'y en a pas un qui ne soit tenté de s'écrier : Canaille, combien je me donne de peine, pour obtenir de toi un signe d'approbation !

Il n'y a pas un artiste qui ne vous dise qu'il sait tout cela mieux que moi. Répondez-lui de ma part que toutes ses figures lui crient qu'il en a menti.

Il y a des objets que l'ombre fait valoir, d'autres qui deviennent plus piquans à la lumière. La tête des brunes s'embellit dans la demi-teinte, celle des blondes à la lumière.

Il est un art de faire les fonds, surtout aux portraits. Une loi assez générale, c'est qu'il n'y ait au fond aucune teinte qui, comparée à une autre teinte du sujet, soit assez forte pour l'étouffer ou arrêter l'œil.

SUITE DU CHAPITRE PRÉCÉDENT.

Examen du Clair-obscur.

Si une figure est dans l'ombre, elle est trop ou trop peu ombrée ; si, la comparant aux figures plus éclairées, et la faisant par la pensée avancer à leur place, elle ne nous inspire pas un pressentiment vif et certain qu'elle le serait autant qu'elles. Exemple de deux personnes qui montent d'une cave, dont l'une porte une lumière, et que l'autre suit. Si celle-ci a la quantité de lumière ou d'ombre qui lui convient, vous sentirez qu'en la plaçant sur la même marche que celle-là, elle s'éclairera successivement, de manière que, parvenue sur cette marche, elles seront toutes deux également éclairées.

Moyen technique de s'assurer si les figures sont ombrées sur le tableau comme elles le seraient en nature. C'est de tracer sur un plan celui de son tableau ; d'y disposer des objets, soit à la même distance que ceux du tableau, soit à des distances relatives ; et de comparer les lumières des objets du plan aux lumières des objets du tableau. Elles doivent être, de part et d'autre, ou les mêmes rapports, ou dans les mêmes.

La scène d'un peintre peut être aussi étendue qu'il le désire ; cependant il ne lui est pas permis de placer partout des objets ; il est des lointains où les formes de ces objets n'étant plus sensibles, il est ridicule de les y jeter, puisqu'on ne met un objet sur la toile que pour le faire apercevoir et distinguer tel. Ainsi, quand la distance est telle, qu'à cette distance les caractères qu'individualisent les autres ne se font plus distinguer; qu'on prendrait par exemple un loup pour un chien, ou un chien pour un loup ; il ne faut plus en mettre. Voilà peut-être un cas où il ne faut plus peindre la nature.

Tous les possibles ne doivent point avoir lieu en bonne peinture, non plus qu'en bonne littérature ; car il y a tel concours d'événemens dont on ne peut nier la possibilité, mais dont la combinaison est telle, qu'on voit que peut-être ils n'ont jamais eu lieu, et ne l'auront peut-être jamais. Les possibles qu'on peut employer, ce sont les possibles vraisemblables ; et les possibles vraisemblables, ce sont ceux où il y a plus à parier pour que contre, qu'ils ont passé de l'état de possibilité à l'état d'existence dans un certain temps limité par celui de l'action. Exemple. Il se peut faire qu'une femme soit surprise par les douleurs de l'enfantement en pleine campagne ; il se peut faire qu'elle y trouve une crêche ; il est possible que cette crêche soit appuyée contre les ruines d'un ancien monument : mais la ren-

contre possible de cet ancien monument est à sa rencontre réelle, comme l'espace entier où il peut y avoir des crêches est à la partie de cet espace qui est occupée par d'anciens monumens. Or, ce rapport est infiniment petit; il n'y faut donc avoir aucun égard; et cette circonstance est absurde, à moins qu'elle ne soit donnée par l'histoire, ainsi que les autres circonstances de l'action. Il n'en est pas ainsi des bergers, des chiens, des hameaux, des troupeaux, des voyageurs, des arbres, des ruisseaux, des montagnes, et de tous les autres objets qui sont dispersés dans les campagnes, et qui les constituent. Pourquoi peut-on les mettre dans la peinture dont il s'agit, et sur le champ du tableau? parce qu'ils se trouvent plus souvent dans la scène de la nature qu'on se propose d'imiter, qu'il n'arrive qu'ils ne s'y trouvent pas. La proximité où rencontre d'un ancien monument est aussi ridicule que le passage d'un empereur dans le moment de l'action. Ce passage est possible, mais d'un possible trop rare pour être employé; celui d'un voyageur ordinaire l'est aussi, mais d'un possible si commun, que l'emploi n'en a rien que de naturel. Il faut que le passage de l'empereur ou la présence de la colonne, soit donné par l'histoire.

Deux sortes de peintures; l'une qui, plaçant l'œil tout aussi près du tableau qu'il est possible, sans le priver de sa faculté de voir distinctement, rend les objets dans tous les détails qu'il aperçoit à cette distance, et rend ces détails avec autant de scrupule que les formes principales; en sorte qu'à mesure que le spectateur s'éloigne du tableau, à mesure il perd de ces détails, jusqu'à ce qu'enfin il arrive à une distance où tout disparaisse; en sorte qu'en s'approchant de cette distance où tout est confondu, les formes commencent peu à peu à se faire discerner, et successivement les détails à se recouvrer, jusqu'à ce que l'œil replacé en son premier et moindre éloignement, il voit dans les objets du tableau les variétés plus légères et les plus minutieuses. Voilà la belle peinture, voilà la véritable imitation de la nature. Je suis par rapport à ce tableau, ce que je suis par rapport à la nature, que le peintre a prise pour modèle; je la vois mieux à mesure que mon œil s'en approche; je la vois moins bien à mesure que mon œil s'en éloigne. Mais il est une autre peinture qui n'est pas moins dans la nature, mais qui ne l'imite parfaitement qu'à une certaine distance; elle n'est, pour ainsi parler, imitatrice que dans un point; c'est celle où le peintre n'a rendu vivement et fortement que les détails qu'il a aperçus dans les objets du point qu'il a choisi; au-delà de ce point, on ne voit plus rien; c'est pis encore en-

deçà. Son tableau n'est point un tableau ; depuis sa toile jusqu'à son point de vue on ne sait ce que c'est. Il ne faut pourtant pas blâmer ce genre de peinture ; c'est celui du fameux Rembrandt. Ce nom seul en fait suffisamment l'éloge.

D'où l'on voit que la loi de tout finir a quelque restriction : elle est d'observation absolue dans le premier genre de peinture dont j'ai parlé dans l'article précédent ; elle n'est pas de même nécessité dans le second genre. Le peintre y néglige tout ce qui ne s'aperçoit dans les objets, que dans les points plus voisins du tableau que celui qu'il a pris pour son point de vue.

Exemple d'une idée sublime du Rembrandt. Le Rembrandt a peint une *Résurrection du Lazare ;* son Christ a l'air d'un *tristo :* il est à genoux sur le bord du sépulcre ; il prie ; et l'on voit s'élever deux bras du fond du sépulcre.

Exemple d'une autre espèce. Il n'y aurait rien de si ridicule qu'un homme peint en habit neuf au sortir de chez son tailleur, ce tailleur fût-il le plus habile homme de son temps. Mieux un habit collerait sur les membres, plus la figure aurait la figure d'un homme de bois : outre ce que le peintre perdrait du côté de la variété des formes et des lumières qui naissent des plis et du chiffonnage des vieux habits. Il y a encore une raison qui agit en nous, sans que nous nous en apercevions ; c'est qu'un habit n'est neuf que pendant quelques jours, et qu'il est vieux pendant long-temps, et qu'il faut prendre les choses dans l'état qu'elles ont d'une manière la plus durable. D'ailleurs il y a dans un habit vieux une multitude infinie de petits accidens intéressans ; de la poudre, des boutons manquans, et tout ce qui tient de l'user. Tous ces accidens rendus réveillent autant d'idées, et servent à lier les différentes parties de l'ajustement : il faut de la poudre pour lier la perruque à cet habit.

Un jeune homme fut consulté par sa famille sur la manière dont il voulait qu'on fît peindre son père. C'était un ouvrier en fer : Mettez-lui, dit-il, son habit de travail, son bonnet de forge, son tablier ; que je le voie à son établi avec une lancette ou autre ouvrage à la main ; qu'il éprouve ou qu'il repasse ; et surtout n'oubliez pas de lui faire mettre ses lunettes sur le nez. Ce projet ne fut point suivi ; on lui envoya un beau portrait de son père, en pied, avec une belle perruque, un bel habit, de beaux bas, une belle tabatière à la main ; le jeune homme, qui avait du goût et de la vérité dans le caractère, dit à sa famille en la remerciant : Vous n'avez rien fait qui vaille, ni vous, ni le peintre ; je vous avais demandé mon père de tous les jours, et vous ne m'avez envoyé que mon père des dimanches... C'est par la même raison que M. de La Tour, si vrai, si su-

blime d'ailleurs, n'a fait du portrait de M. Rousseau, qu'une belle chose, au lieu d'un chef-d'œuvre qu'il en pouvait faire. J'y cherche le censeur des Lettres, le Caton et le Brutus de notre âge; je m'attendais à voir Epictète en habit négligé, en perruque ébouriffée, effrayant par son air sévère les littérateurs, les grands et les gens du monde; et je n'y vois que l'auteur du *Devin du Village*, bien habillé, bien peigné, bien poudré, et ridiculement assis sur une chaise de paille; et il faut convenir que le vers de M. de Marmontel dit très-bien ce qu'est M. Rousseau, et ce qu'on devrait trouver, et ce qu'on cherche en vain dans le tableau de M. de La Tour. On a exposé cette année dans le Salon un tableau de la *Mort de Socrate*, qui a tout le ridicule qu'une composition de cette espèce pouvait avoir. On y fait mourir sur un lit de parade le philosophe le plus austère et le plus pauvre de la Grèce. Le peintre n'a pas conçu combien la vertu et l'innocence, près d'expirer au fond d'un cachot, sur un lit de paille, sur un grabat, ferait une représentation pathétique et sublime.

CHAPITRE IV.

Ce que tout le monde sait sur l'Expression, et quelque chose que tout le monde ne sait pas.

Sunt lacrymæ rerum, et mentem mortalia tangunt.

L'EXPRESSION est en général l'image d'un sentiment.

Un comédien, qui ne se connaît pas en peinture, est un pauvre comédien; un peintre, qui n'est pas physionomiste, est un pauvre peintre.

Dans chaque partie du monde, chaque contrée; dans une même contrée, chaque province; dans une province, chaque ville; dans une ville, chaque famille; dans une famille, chaque individu; dans un individu, chaque instant a sa physionomie, son expression.

L'homme entre en colère, il est attentif, il est curieux, il aime, il hait, il méprise, il dédaigne, il admire; et chacun des mouvemens de son âme vient se peindre sur son visage en caractères clairs, évidens, auxquels nous ne nous méprenons jamais.

Sur son visage! Que dis-je? Sur sa bouche, sur ses joues, dans ses yeux, en chaque partie de son visage. L'œil s'allume, s'éteint, languit, s'égare, se fixe; et une grande imagination de peintre est un recueil immense de toutes ces expressions. Chacun de nous en a sa petite provision; et c'est la base du jugement que nous portons de la laideur et de la beauté. Remarquez-le bien, mon ami;

interrogez-vous à l'aspect d'un homme ou d'une femme, et vous reconnaîtrez que c'est toujours l'image d'une bonne qualité, ou l'empreinte plus ou moins marquée d'une mauvaise, qui vous attire ou vous repousse.

Supposez l'Antinoüs devant vous. Ses traits sont beaux et réguliers. Ses joues larges et pleines annoncent la santé. Nous aimons la santé; c'est la pierre angulaire du bonheur. Il est tranquille; nous aimons le repos. Il a l'air réfléchi et sage; nous aimons la réflexion et la sagesse. Je laisse là le reste de la figure; et je vais m'occuper seulement de la tête.

Conservez tous les traits de ce beau visage comme ils sont; relevez seulement un des coins de la bouche; l'expression devient ironique; et le visage vous plaira moins. Remettez la bouche dans son premier état, et relevez les sourcils; le caractère devient orgueilleux; et il vous plaira moins. Relevez les deux coins de la bouche en même temps, et tenez les yeux bien ouverts; vous aurez une physionomie cynique; et vous craindrez pour votre fille si vous êtes père. Laissez retomber les coins de la bouche, et rabaissez les paupières; qu'elles couvrent la moitié de l'iris, et partagent la prunelle en deux; et vous en aurez fait un homme faux, caché, dissimulé, que vous éviterez.

Chaque âge a ses goûts. Des lèvres vermeilles bien bordées, une bouche entr'ouverte et riante, de belles dents blanches, une démarche libre, le regard assuré, une gorge découverte, de belles grandes joues larges, un nez retroussé, me faisaient galoper à dix-huit ans. Aujourd'hui, que le vice ne m'est plus bon, et que je ne suis plus bon au vice; c'est une jeune fille, qui a l'air décent et modeste, la démarche composée, le regard timide, et qui marche en silence à côté de sa mère, qui m'arrête et me charme.

Qui est-ce qui a le bon goût? Est-ce moi à dix-huit ans? Est-ce moi à cinquante? La question sera bientôt décidée. Si l'on m'eût dit à dix-huit ans: Mon enfant, de l'image du vice ou de l'image de la vertu, quelle est la plus belle! Belle demande, aurais-je répondu; c'est celle-ci.

Pour arracher de l'homme la vérité, il faut à tout moment donner le change à la passion, en empruntant des termes généraux et abstraits. C'est qu'à dix-huit ans ce n'était pas l'image de la beauté, mais la physionomie du plaisir qui me faisait courir.

L'expression est faible ou fausse, si elle laisse incertain sur le sentiment.

Quel que soit le caractère de l'homme, si sa physionomie habituelle est conforme à l'idée que vous avez d'une vertu, il

vous attirera ; si sa physionomie habituelle est conforme à l'idée que vous avez d'un vice, il vous éloignera.

On se fait à soi-même quelquefois sa physionomie. Le visage, accoutumé à prendre le caractère de la passion dominante, le garde. Quelquefois aussi on la reçoit de la nature ; et il faut bien la garder comme on l'a reçue. Il lui a plu de nous faire bons, et de nous donner le visage du méchant ; ou de nous faire méchans, et de nous donner le visage de la bonté.

J'ai vu au fond du faubourg Saint-Marceau, où j'ai demeuré long-temps, des enfans charmans de visage. A l'âge de douze à treize ans, ces yeux pleins de douceur étaient devenus intrépides et ardens ; cette agréable petite bouche s'était contournée bizarrement ; ce cou, si rond, était gonflé de muscles ; ces joues larges et unies étaient parsemées d'élévations dures. Ils avaient pris la physionomie de la halle et du marché. A force de s'irriter, de s'injurier, de se battre, de crier, de se décoiffer pour un liard, ils avaient contracté, pour toute leur vie, l'air de l'intérêt sordide, de l'impudence et de la colère.

Si l'âme d'un homme ou la nature a donné à son visage l'expression de la bienveillance, de la justice et de la liberté, vous le sentirez, parce que vous portez en vous-même des images de ces vertus ; et vous accueillerez celui qui vous les annonce. Ce visage est une lettre de recommandation écrite dans une langue commune à tous les hommes.

Chaque état de la vie a son caractère propre et son expression.

Le sauvage a les traits fermes, vigoureux et prononcés, des cheveux hérissés, une barbe touffue, la proportion la plus rigoureuse dans les membres : quelle est la fonction qui aurait pu l'altérer? Il a chassé, il a couru, il s'est battu contre l'animal féroce, il s'est exercé, il s'est conservé, il a produit son semblable ; les deux seules occupations naturelles. Il n'a rien qui sente l'effronterie ni la honte. Un air de fierté mêlé de férocité. Sa tête est droite et relevée ; son regard fixe. Il est le maître dans sa forêt. Plus je le considère, plus il me rappelle la solitude et la franchise de son domicile. S'il parle, son geste est impérieux, son propos énergique et court. Il est sans loi et sans préjugés. Son âme est prompte à s'irriter. Il est dans un état de guerre perpétuel. Il est souple, il est agile, cependant il est fort.

Les traits de sa compagne, son regard, son maintien, ne sont point de la femme civilisée. Elle est nue sans s'en apercevoir. Elle a suivi son époux dans la plaine, sur la montagne, au fond de la forêt. Elle a partagé son exercice. Elle a porté

son enfant dans ses bras. Aucun vêtement n'a soutenu ses mamelles. Sa longue chevelure est éparse. Elle est bien proportionnée. La voix de son époux était tonnante ; la sienne est forte. Ses regards sont moins arrêtés ; elle conçoit de l'effroi plus facilement. Elle est agile.

Dans la société, chaque ordre de citoyens a son caractère et son expression ; l'artisan, le noble, le roturier, l'homme de lettres, l'ecclésiastique, le magistrat, le militaire.

Parmi les artisans, il y a des habitudes de corps, des physionomistes de boutiques et d'ateliers.

Chaque société a son gouvernement, et chaque gouvernement a sa qualité dominante, réelle, ou supposée, qui en est l'âme, le soutien et le mobile.

La république est un état d'égalité. Tout sujet se regarde comme un petit monarque. L'air du républicain sera haut, dur et fier.

Dans la monarchie, où l'on commande et l'on obéit, le caractère, l'expression sera celle de l'affabilité, de la grâce, de la douceur, de l'honneur, de la galanterie.

Sous le despotisme, la beauté sera celle de l'esclave. Montrez-moi des visages doux, soumis, timides, circonspects, supplians et modestes. L'esclave marche la tête inclinée ; il semble toujours la présenter à un glaive prêt à le frapper.

Et qu'est-ce que la sympathie ? J'entends cette impulsion prompte, subite, irréfléchie, qui presse et colle deux êtres l'un à l'autre, à la première vue, au premier coup, à la première rencontre ; car la sympathie, même en ce sens, n'est point une chimère. C'est l'attrait momentané et réciproque de quelque vertu. De la beauté naît l'admiration ; de l'admiration, l'estime, le désir de posséder, et l'amour.

Voilà pour les caractères et leurs diverses physionomies ; mais ce n'est pas tout : il faut joindre encore à cette connaissance une profonde expérience des scènes de la vie. Je m'explique. Il faut avoir étudié le bonheur et la misère de l'homme sous toutes ses faces ; des batailles, des famines, des pestes, des inondations, des orages, des tempêtes ; la nature sensible, la nature inanimée, en convulsion. Il faut feuilleter les historiens, se remplir des poëtes, s'arrêter sur leurs images. Lorsque le poëte dit, *vera incessu patuit dea*, il faut chercher en soi cette figure-là. Lorsqu'il dit : *summâ placidum caput extulit undâ*, il faut modeler cette tête-là ; sentir ce qu'il en faut prendre, ce qu'il en faut laisser ; connaître les passions douces et fortes, et les rendre sans grimace. Le Laocoon souffre, il ne grimace pas ; cependant la douleur cruelle serpente depuis l'extrémité de son

orteil jusqu'au sommet de sa tête. Elle affecte profondément, sans inspirer de l'horreur. Faites que je ne puisse ni arrêter mes yeux, ni les arracher de dessus votre toile.

Ne confondez point les minauderies, la grimace, les petits coins de bouche relevés, les petits becs pincés, et mille autres puériles afféteries, avec la grâce, moins encore avec l'expression.

Que votre tête soit d'abord d'un beau caractère. Les passions se peignent plus facilement sur un beau visage. Quand elles sont extrêmes, elles n'en deviennent que plus terribles. Les Euménides des anciens sont belles, et n'en sont que plus effrayantes. C'est quand on est en même temps attiré et repoussé violemment, qu'on éprouve le plus de mal-aise; et ce sera l'effet d'une Euménide, à laquelle on aura conservé les grands traits de la beauté.

L'ovale du visage, allongé dans l'homme, large par le haut, se rétrécissant par le bas, caractère de noblesse.

L'ovale du visage, arrondi dans la femme, dans l'enfant : caractère de jeunesse, principe de la grâce.

Un trait déplacé de l'épaisseur d'un cheveu, embellit ou dépare.

Sachez donc ce que c'est que la grâce, ou cette rigoureuse et précise conformité des membres avec la nature de l'action. Surtout ne la prenez point pour celle de l'acteur ou du maître à danser. La grâce de l'action et celle de Marcel se contredisent exactement. Si Marcel rencontrait un homme placé comme l'Antinoüs, lui portant une main sous le menton et l'autre sur les épaules : Allons donc, grand dadais, lui dirait-il, est-ce qu'on se tient comme cela? Puis, lui repoussant les genoux avec les siens, et le relevant par dessous les bras, il ajouterait : On dirait que vous êtes de cire, et que vous allez fondre. Allons, nigaud, tendez-moi ce jarret; déployez-moi cette figure; ce nez un peu au vent. Et quand il en aurait fait le plus insipide petit-maître, il commencerait à lui sourire, et à s'applaudir de son ouvrage.

Si vous perdez le sentiment de la différence de l'homme qui se présente en compagnie, et de l'homme intéressé qui agit, de l'homme qui est seul, et de l'homme qu'on regarde, jetez vos pinceaux dans le feu. Vous académiserez, vous redresserez, vous guinderez toutes vos figures.

Voulez-vous sentir, mon ami, cette différence? Vous êtes seul chez vous. Vous attendez mes papiers qui ne viennent point. Vous pensez que les souverains veulent être servis à point nommé. Vous voilà étendu sur votre chaise de paille, les bras posés sur vos genoux; votre bonnet de nuit renfoncé sur vos yeux, ou vos cheveux épars et mal retroussés sous un peigne courbé;

votre robe de chambre entr'ouverte et retombant à longs plis de l'un et de l'autre côté : vous êtes tout-à-fait pittoresque et beau. On vous annonce M. le marquis de Castries ; et voilà le bonnet relevé, la robe de chambre croisée ; mon homme droit, tous ses membres bien composés, se maniérant, se marcélisant ; se rendant très-agréable pour la visite qui lui arrive, très-maussade pour l'artiste. Tout-à-l'heure vous étiez son homme ; vous ne l'êtes plus.

Quand on considère certaines figures, certains caractères de tête de Raphaël, des Carraches et d'autres, on se demande où ils les ont prises. Dans une imagination forte, dans les auteurs, dans les nuages, dans les accidens du feu, dans les ruines, dans la nation où ils ont recueilli les premiers traits que la poésie a ensuite exagérés.

Ces hommes rares avaient de la sensibilité, de l'originalité, de l'humeur. Ils lisaient, les poëtes surtout. Un poëte est un homme d'une imagination forte, qui s'attendrit, qui s'effraie lui-même des fantômes qu'il se fait.

Je ne saurais résister. Il faut absolument, mon ami, que je vous entretienne ici de l'action et de la réaction du poëte sur le statuaire, ou le peintre ; du statuaire sur le poëte ; et de l'un et de l'autre sur les êtres tant animés qu'inanimés de la nature. Je rajeunis de deux mille ans, pour vous exposer comment, dans les temps anciens, ces artistes influaient réciproquement les uns sur les autres ; comment ils influaient sur la nature même, et lui donnaient une empreinte divine. Homère avait dit que Jupiter ébranlait l'Olympe du seul mouvement de ses noirs sourcils. C'est le théologien qui avait parlé ; et voilà la tête, que le marbre exposé dans un temple avait à montrer à l'adorateur prosterné. La cervelle du sculpteur s'échauffait ; et il ne prenait la terre molle et l'ébauchoir que quand il avait conçu l'image orthodoxe. Le poëte avait consacré les beaux pieds de Thétis, et ces pieds étaient de foi ; la gorge ravissante de Vénus, et cette gorge était de foi ; les épaules charmantes d'Apollon, et ces épaules étaient de foi ; les fesses rebondies de Ganimède, et ces fesses étaient de foi. Le peuple s'attendait à retrouver sur les autels ses dieux et ses déesses, avec les charmes caractéristiques de son catéchisme. Le théologien ou le poëte les avait désignés ; et le statuaire n'avait garde d'y manquer. On se serait moqué d'un Neptune, qui n'aurait pas eu la poitrine, d'un Hercule, qui n'aurait pas eu le dos de la bible païenne ; et le bloc de marbre hérétique serait resté dans l'atelier.

Qu'arrivait-il de là ? car, après tout, le poëte n'avait rien révélé ni fait croire ; le peintre et le sculpteur n'avaient repré-

senté que des qualités empruntées de la nature. C'est que, quand au sortir du temple, le peuple venait à reconnaître ces qualités dans quelques individus, il en était bien autrement touché. La femme avait fourni ses pieds à Thétis, sa gorge à Vénus; la déesse les lui rendait, mais les lui rendait sanctifiés, divinisés. L'homme avait fourni à Apollon ses épaules, sa poitrine à Neptune, ses flancs nerveux à Mars, sa tête sublime à Jupiter, ses fesses à Ganimède; mais Apollon, Neptune, Mars, Jupiter et Ganimède les lui rendaient sanctifiés, divinisés.

Lorsque quelque circonstance permanente, quelquefois même passagère, a associé certaines idées dans la tête des peuples, elles ne s'y séparent plus; et, s'il arrivait à un libertin de retrouver sa maîtresse sur l'autel de Vénus, parce qu'en effet c'était elle, un dévot n'en était pas moins porté à révérer les épaules de son dieu sur le dos d'un mortel, quel qu'il fût. Ainsi, je ne puis m'empêcher de croire que, lorsque le peuple assemblé s'amusait à considérer des hommes nus aux bains, dans les gymnases, dans les jeux publics; il y avait, sans qu'ils s'en doutassent, dans le tribut d'admiration qu'ils rendaient à la beauté, une teinte mêlée de sacré et de profane, je ne sais quel mélange bizarre de libertinage et de dévotion. Un voluptueux, qui tenait sa maîtresse entre ses bras, l'appelait ma reine, ma souveraine, ma déesse; et ces propos, fades dans notre bouche, avaient bien un autre sens dans la sienne. C'est qu'ils étaient vrais; c'est qu'en effet il était dans les cieux, parmi les dieux; c'est qu'il jouissait réellement de l'objet de son adoration et de l'adoration nationale.

Et pourquoi les choses se seraient-elles passées autrement dans l'esprit du peuple que dans la tête de ses poëtes ou théologiens? Les ouvrages que nous en avons, les descriptions qu'ils nous ont laissées des objets de leurs passions, sont pleins de comparaisons, d'allusions aux objets de leur culte. C'est le sourire des Grâces; c'est la jeunesse d'Hébé; ce sont les doigts de l'Aurore; c'est la gorge, c'est le bras, c'est l'épaule, ce sont les cuisses, ce sont les yeux de Vénus. Va-t-en à Delphes, et tu verras mon Batyle. Prends cette fille pour modèle, et porte ton tableau à Paphos. Il ne leur a manqué que de nous dire plus souvent où l'on voyait ce dieu, ou cette déesse, dont ils caressaient l'original vivant; mais les peuples qui lisaient leurs poésies ne l'ignoraient pas.

Sans ces simulacres subsistans, leurs galanteries auraient été bien insipides et bien froides. Je vous en atteste, vous, mon ami; et vous, fin et délicat Suard; vous, chaud et bouillant Arnaud, vous, original, savant, profond et plaisant Galiani. Dites-moi, ne pensez-vous pas que c'est là l'origine de tous ces éloges des

mortels, empruntés des attributs des dieux, et de toutes ces épithètes indivisiblement attachées aux héros et aux dieux? C'étaient autant d'articles de la foi, autant de versets du symbole païen, consacré par la poésie, la peinture et la sculpture. Lorsque nous voyons ces épithètes revenir sans cesse, si elles nous fatiguent et nous ennuient, c'est qu'il ne subsiste aucune statue, aucun temple, aucun modèle auxquels nous puissions les rapporter. Le païen, au contraire, à chaque fois qu'il les retrouvait dans un poëte, rentrait d'imagination dans un temple, revoyait le tableau, se rappelait la statue qui les avait fournies.

Attendez, mon ami : peut-être que ce qui suit donnera quelque vraisemblance à des idées qui ne vous ont amusé jusqu'à présent que comme un rêve agréable, que comme un système ingénieux. Si notre religion n'était pas une triste et plate métaphysique; si nos peintres et nos statuaires étaient des hommes à comparer aux peintres et aux statuaires anciens (j'entends les bons; car vraisemblablement ils en ont eu de mauvais, et plus que nous, comme l'Italie est le lieu où l'on fait le plus de bonne et de mauvaise musique); si nos prêtres n'étaient pas de stupides bigots; si cet abominable christianisme ne s'était pas établi par le meurtre et par le sang; si les joies de notre paradis ne se réduisaient pas à une impertinente vision béatifique de je ne sais quoi, qu'on ne comprend ni n'entend; si notre enfer offrait autre chose que des gouffres de feux, des démons hideux et gothiques, des hurlemens et des grincemens de dents; si nos tableaux pouvaient être autre chose que des scènes d'atrocité, un écorché, un pendu, un rôti, un grillé, une dégoûtante boucherie; si tous nos saints et nos saintes n'étaient pas voilés jusqu'au bout du nez; si nos idées de pudeur et de modestie n'avaient proscrit la vue des bras, des cuisses, des tétons, des épaules, toute nudité; si l'esprit de mortification n'avait flétri ces tétons, amolli ces cuisses, décharné ces bras, déchiré ces épaules; si nos artistes n'étaient pas enchaînés et nos poëtes contenus par les mots effrayans de sacrilége et de profanation; si la Vierge Marie avait été la mère du plaisir, ou même, mère de Dieu; si c'eût été ses beaux yeux, ses beaux tétons, ses belles fesses, qui eussent attiré l'esprit-saint sur elle, et que cela fût écrit dans le livre de son histoire; si l'ange Gabriel y était vanté par ses belles épaules; si la Magdeleine avait eu quelque aventure galante avec le Christ; si aux noces de Cana, le Christ entre deux vins, un peu non-conformiste, eût parcouru la gorge d'une des filles de noce et les fesses de Saint Jean, incertain s'il resterait fidèle ou non à l'apôtre au menton ombragé d'un duvet léger : vous verriez ce qu'il en serait de nos peintres, de nos poëtes et de nos

statuaires; de quel ton nous parlerions de ces charmes, qui joueraient un si grand et si merveilleux rôle dans l'histoire de notre religion et de notre Dieu; et de quel œil nous regarderions la beauté à laquelle nous devrions la naissance, l'incarnation du Sauveur, et la grâce de notre rédemption.

Nous nous servons cependant encore des expressions de charmes divins, de beauté divine; mais, sans quelque reste de paganisme, que l'habitude avec les anciens poëtes entretient dans nos cerveaux poétiques, cela serait froid et vide de sens. Cent femmes de formes diverses peuvent recevoir le même éloge; mais il n'en était pas ainsi chez les Grecs. Il existait en marbre ou sur la toile un modèle donné; et celui qui, aveuglé par sa passion, s'avisait de comparer quelque figure commune avec la Vénus de Gnide ou de Paphos, était aussi ridicule que celui qui, parmi nous, oserait mettre quelque petit nez retroussé de bourgeoise à côté de madame la comtesse de Brionne: on hausserait les épaules, et on lui rirait au visage.

Nous avons cependant quelques caractères traditionnels, quelques figures données par la peinture et par la sculpture. Personne ne se méprend au Christ, à Saint Pierre, à la Vierge, à la plupart des Apôtres; et croyez-vous qu'au moment où un bon croyant reconnaît dans la rue quelques unes de ces têtes, il n'éprouve pas un léger sentiment de respect? Que serait-ce donc si ces figures ne se présentaient jamais à la vue, sans réveiller un cortége d'idées douces, voluptueuses, agréables, qui missent les sens et les passions en jeu?

Grâces à Raphaël, au Guide, au Baroche, au Titien, et à quelques autres peintres italiens, lorsque quelque femme nous offre ce caractère de noblesse, de grandeur, d'innocence et de simplicité qu'ils ont donné à leurs vierges, voyez ce qui se passe alors dans l'âme; si le sentiment qui nous affecte n'a pas quelque chose de romanesque, qui tient de l'admiration, de la tendresse et du respect; et si ce respect ne dure pas encore, lors même que nous savons, à n'en pouvoir douter, que cette vierge est consacrée par état au culte de la Vénus publique, qui se célèbre tous les soirs aux environs du Palais-Royal? Il semble qu'on vous propose là d'aller coucher avec la mère de votre dieu. Il faut avouer aussi que ces belles et grandes indolentes-là ne promettent pas beaucoup de plaisir; et qu'on les aimerait mieux en peinture à son chevet, qu'en chair et vivantes dans son lit.

Combien de choses plus fines encore sur l'expression! Savez-vous qu'elle décide quelquefois la couleur? N'y a-t-il pas un teint plus analogue qu'un autre à certains états, à certaines passions? La couleur pâle et blême ne messied pas aux poëtes, aux

musiciens, aux statuaires, aux peintres : ces hommes sont communément bilieux ; fondez dans ce blême une teinte jaunâtre, si vous voulez. Les cheveux noirs ajoutent de l'éclat à la blancheur, et de la vivacité aux regards. Les cheveux blonds s'accorderont mieux avec la langueur, la paresse, la nonchalance, les peaux transparentes et fines, les yeux humides, tendres et bleus.

L'expression se fortifie merveilleusement par ces accessoires légers, qui facilitent encore l'harmonie. Si vous me peignez une chaumière, et que vous placiez un arbre à l'entrée, je veux que cet arbre soit vieux, rompu, gercé, caduc ; qu'il y ait une conformité d'accidens, de malheurs et de misère entre lui et l'infortuné, auquel il prête son ombre les jours de fête.

Les peintres ne manquent pas ces grossières analogies ; mais s'ils en connaissaient distinctement la raison, bientôt ils iraient plus loin. J'entends, ceux qui ont l'instinct de Greuze ; et les autres ne tomberaient pas dans des disparates qui font pitié, quand elles ne font pas rire.

Mais je vais vous développer, par un ou deux exemples, le fil secret et délié qui les a conduits dans le choix délicat de leurs accessoires. Presque tous les peintres de ruines vous montreront, autour de leurs fabriques solitaires, palais, villes, obélisques, ou autres édifices renversés, un vent violent qui souffle ; un voyageur qui porte son petit bagage sur son dos,. et qui passe ; une femme courbée sous le poids de son enfant enveloppé dans des guenilles, et qui passe ; des hommes à cheval qui conversent, le nez sous leur manteau, et qui passent. Qui est-ce qui a suggéré ces accessoires ? L'affinité des idées. Tout passe ; l'homme et la demeure de l'homme. Changez l'espèce de l'édifice ruiné ; supposez à la place des ruines d'une ville, quelque grand tombeau ; vous verrez l'affinité des idées opérer pareillement sur l'artiste, et attirer des accessoires tout contraires aux premiers. Alors, le voyageur fatigué aura déposé son fardeau à ses pieds, et lui et son chien seront assis et se reposeront sur les degrés du tombeau ; la femme arrêtée et assise, alaitera son enfant ; les hommes seront descendus de cheval, et laissant paître en liberté leurs animaux, étendus sur la terre, ils continueront l'entretien, ou ils s'amuseront à lire l'inscription de la tombe. C'est que les ruines sont un lieu de péril, et que les tombeaux sont des sortes d'asiles ; c'est que la vie est un voyage, et le tombeau le séjour du repos ; c'est que l'homme s'assied où la cendre de l'homme repose.

Il y aurait un contre-sens à faire passer le voyageur le long du tombeau, et à l'arrêter entre des ruines. Si le tombeau comporte autour de lui quelques êtres qui se meuvent, ce sont ou

des oiseaux qui planent au-dessus à une grande hauteur, ou d'autres qui passent à tire-d'aile, ou des travailleurs à qui le labeur dérobe le terme de la vie, et qui chantent au loin. Je ne parle ici que des peintres de ruines. Les peintres d'histoire, les paysagistes varient, contrastent, diversifient leurs accessoires, comme les idées se diversifient, s'unissent, se fortifient, s'opposent et contrastent dans leur entendement.

Je me suis quelquefois demandé pourquoi les temples ouverts et isolés des anciens sont si beaux et font un si grand effet. C'est qu'on en décorait les quatre faces, sans nuire à la simplicité : c'est qu'ils étaient accessibles de toutes parts, image de la sécurité. Les rois même ferment leurs palais par des portes; leur caractère auguste ne suffit pas pour les garantir de la méchanceté des hommes. C'est qu'ils étaient placés dans des lieux écartés, et que l'horreur d'une forêt environnante, se joignant au sombre des idées superstitieuses, remuait l'âme d'une sensation particulière. C'est que la divinité ne parle pas dans le tumulte des villes; elle aime le silence et la solitude. C'est que l'hommage des hommes y était porté d'une manière plus secrète et plus libre. Il n'y avait point de jours fixes où l'on s'y assemblât; ou, s'il y en avait, ces jours-là le concours et le tumulte les rendaient moins augustes, parce que le silence et la solitude n'y étaient plus.

Si j'avais eu à former la place de Louis XV où elle est, je me serais bien gardé d'abattre la forêt. J'aurais voulu qu'on en vît la profondeur obscure entre les colonnes d'un grand péristyle. Nos architectes sont sans génie; ils ne savent ce que c'est que les idées accessoires, qui se réveillent par le local et les objets circonvoisins : c'est comme nos poëtes de théâtre, qui n'ont jamais su tirer aucun parti du lieu de la scène.

Ce serait ici le moment de traiter du choix de la belle nature. Mais il suffit de savoir que tous les corps et tous les aspects d'un corps ne sont pas également beaux : voilà pour les formes. Que tous les visages ne sont pas également propres à rendre fortement la même passion; il y a des boudeuses charmantes, et des ris déplaisans : voilà pour les caractères. Que tous les individus ne montrent pas également bien l'âge et la condition; et qu'on ne risque jamais de se tromper, quand on établit la convenance la plus forte entre la nature dont on fait choix, et le sujet qu'on traite.

Mais ce que j'esquisse ici en passant se trouvera peut-être un peu plus fortement rendu au chapitre de la composition, qui va suivre. Qui sait où l'enchaînement des idées me conduira? ma foi! ce n'est pas moi.

CHAPITRE V.

Paragraphe sur la Composition, où j'espère que j'en parlerai.

ous n'avons qu'une certaine mesure de sagacité. Nous ne sommes capables que d'une certaine durée d'attention. Lorsqu'on fait un poëme, un tableau, une comédie, une histoire, un roman, une tragédie, un ouvrage pour le peuple, il ne faut pas imiter les auteurs qui ont écrit des traités d'éducation. Sur deux mille enfans, à peine y en a-t-il deux, qu'on puisse élever d'après leurs principes. S'ils y avaient réfléchi, ils auraient conçu qu'un aigle n'est pas le modèle commun d'une institution générale. Une composition, qui doit être exposée aux yeux d'une foule de toutes sortes de spectateurs, sera vicieuse, si elle n'est pas intelligible pour un homme de bon seus tout court.

Qu'elle soit simple et claire. Par conséquent aucune figure oisive, aucun accessoire superflu. Que le sujet en soit un. Le Poussin a montré dans un même tableau, sur le devant, Jupiter qui séduit Calisto; et dans le fond, la nymphe séduite traînée par Junon. C'est une faute indigne d'un artiste aussi sage.

Le peintre n'a qu'un instant; et il ne lui est pas plus permis d'embrasser deux instans, que deux actions. Il y a seulement quelques circonstances où il n'est ni contre la vérité, ni contre l'intérêt, de rappeler l'instant qui n'est plus, ou d'annoncer l'instant qui va suivre. Une catastrophe subite surprend un homme au milieu de ses fonctions; il est à la catastrophe, et il est encore à ses fonctions.

Un chanteur, que l'exécution d'un air *di bravura* met à la gêne; un violon, qui se démène et se tourmente, m'angoisse et me chagrine. J'exige du chanteur tant d'aisance et de liberté; je veux que le symphoniste promène ses doigts sur les cordes, si facilement, si légèrement, que je ne me doute pas de la difficulté de la chose. Il me faut du plaisir pur et sans peine; et je tourne le dos à un peintre qui me propose un emblême, un logogriphe à déchiffrer.

Si la scène est une, claire, simple et liée, j'en saisirai l'ensemble d'un coup d'œil; mais ce n'est pas assez. Il faut encore qu'elle soit variée; et elle le sera, si l'artiste est rigoureux observateur de la nature.

Un homme fait une lecture intéressante à un autre. Sans qu'ils y pensent l'un et l'autre, le lecteur se disposera de la ma-

nière la plus commode pour lui ; l'auditeur en fera autant. Si c'est Robbé qui lit, il aura l'air d'un énergumène ; il ne regardera pas son papier, ses yeux seront égarés dans l'air. Si je l'écoute, j'aurai l'air sérieux. Ma main droite ira chercher mon menton, et soutenir ma tête qui tombe ; et ma main gauche ira chercher le coude de mon bras droit, et soutenir le poids de ma tête et de ce bras. Ce n'est pas ainsi que j'entendrais réciter Voltaire.

Ajoutez un troisième personnage à la scène, il subira la loi des deux premiers ; c'est un système combiné de trois intérêts. Qu'il en survienne cent, deux cents, mille : la même loi s'observera. Sans doute il y aura un moment de bruit, de mouvement, de tumulte, de cris, de flux, de reflux, d'ondulations ; c'est le moment où chacun ne pense qu'à soi, et cherche à se sacrifier la république entière. Mais on ne tardera pas à sentir l'absurdité de sa prétention et l'inutilité de ses efforts. Peu à peu chacun se résoudra à se départir d'une portion de son intérêt ; et la masse se composera.

Jetez les yeux sur cette masse, dans le moment tumultueux : l'énergie de chaque individu s'exerce dans toute sa violence ; et comme il n'y en a pas un seul qui en soit pourvu précisément au même degré, c'est ici comme aux feuilles d'un arbre ; pas une qui soit du même vert ; pas un de ces individus qui soit le même d'action et de position.

Regardez ensuite la masse dans le moment du repos, celui où chacun a sacrifié le moins qu'il a paru de son avantage ; et comme la même diversité subsiste dans les sacrifices, même diversité d'actions et de positions. Et le moment du tumulte et le moment du repos ont cela de commun, que chacun s'y montre ce qu'il est.

Que l'artiste garde cette loi des énergies et des intérêts ; et quelque étendue que soit sa toile, sa composition sera vraie partout. Le seul contraste que le goût puisse approuver, celui qui résulte de la variété des énergies et des intérêts, s'y trouvera ; et il n'y en faut point d'autre.

Ce contraste d'étude, d'académie, d'école de technique, est faux. Ce n'est plus une action qui se passe en nature, c'est une action apprêtée, compassée, qui se joue sur la toile. Le tableau n'est plus une rue, une place publique, un temple ; c'est un théâtre.

On n'a point encore fait, et l'on ne fera jamais un morceau de peinture supportable, d'après une scène théâtrale ; et c'est, ce me semble, une des plus cruelles satires de nos acteurs, de nos décorations, et peut-être de nos poëtes.

Une autre chose, qui ne choque pas moins, ce sont les petits

usages des peuples civilisés. La politesse, cette qualité si aimable, si douce, si estimable dans le monde, est maussade dans les arts d'imitation. Une femme ne peut plier les genoux, un homme ne peut déployer son bras, prendre son chapeau sur sa tête, et tirer un pied en arrière, que sur un écran. Je sais bien qu'on m'objectera les tableaux de Watteau; mais je m'en moque, et je persiste.

Otez à Watteau ses sites, sa couleur, la grâce de ses figures, de ses vêtemens; ne voyez que la scène, et jugez. Il faut aux arts d'imitation quelque chose de sauvage, de brut, de frappant et d'énorme. Je permettrai bien à un Persan de porter la main à son front et de s'incliner; mais voyez le caractère de cet homme incliné; voyez son respect, son adoration; voyez la grandeur de sa draperie, de son mouvement. Quel est celui qui mérite un hommage si profond? Est-ce son dieu? est-ce son père?

Ajoutez à la platitude de nos révérences, celle de nos vêtemens : nos manches retroussées, nos culottes en fourreau, nos basques carrées et plissées, nos jarretières sous le genou, nos boucles en lacs d'amour, nos souliers pointus. Je défie le génie même de la peinture et de la sculpture, de tirer parti de ce système de mesquinerie. La belle chose, en marbre ou en bronze, qu'un Français avec son juste-au-corps à boutons, son épée et son chapeau !

Mais revenons à l'ordonnance, à l'ensemble des personnages. On peut, on doit en sacrifier un peu au technique. Jusqu'où? je n'en sais rien. Mais je ne veux pas qu'il en coûte la moindre chose à l'expression, à l'effet du sujet. Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord; tu récréeras mes yeux après, si tu peux.

Chaque action a plusieurs instans; mais je l'ai dit, et je le répète, l'artiste n'en a qu'un, dont la durée est celle d'un coup d'œil. Cependant, comme sur un visage où régnait la douleur et où l'on a fait poindre la joie, je retrouverai la passion présente confondue parmi les vestiges de la passion qui passe; il peut aussi rester, au moment que le peintre a choisi, soit dans les attitudes, soit dans les caractères, soit dans les actions, des traces subsistantes du moment qui a précédé.

Un système d'êtres un peu composé ne change pas tout à la fois; c'est ce que n'ignore pas celui qui connaît la nature, et qui a le sentiment du vrai : mais ce qu'il sent aussi, c'est que ces figures partagées, ces personnages indécis, ne concourant qu'à moitié à l'effet général, il perd du côté de l'intérêt ce qu'il gagne du côté de la variété. Qu'est-ce qui entraîne mon imagination? C'est le concours de la multitude. Je ne saurais me re-

fuser à tant de monde qui m'invite. Mes yeux, mes bras, mon âme, se portent malgré moi où je vois leurs yeux, leurs bras, leur âme attachés. J'aimerais donc mieux, s'il était possible, reculer le moment de l'action, pour être énergique, et me débarrasser des paresseux. Pour les oisifs, à moins que le contraste n'en soit sublime, cas rare, je n'en veux point. Encore, lorsque ce contraste est sublime, la scène change; et l'oisif devient le sujet principal.

Je ne saurais souffrir, à moins que ce ne soit dans une apothéose, ou quelque autre sujet de verve pure, le mélange des êtres allégoriques et réels. Je vois frémir d'ici tous les admirateurs de Rubens; mais, peu m'importe, pourvu que le bon goût et la vérité me sourient.

Le mélange des ètres allégoriques et réels donne à l'histoire l'air d'un conte; et, pour trancher le mot, ce défaut défigure pour moi la plupart des compositions de Rubens. Je ne les entends pas. Qu'est-ce que cette figure qui tient un nid d'oiseaux, un Mercure, l'arc-en-ciel, le zodiaque, le sagittaire, dans la chambre et autour du lit d'une accouchée? Il faudrait faire sortir de la bouche de chacun de ces personnages, comme on le voit à nos vieilles tapisseries de château, une légende qui dit ce qu'ils veulent.

Je vous ai déjà dit mon avis sur le monument de Reims, exécuté par Pigale; et mon sujet m'y ramène. Que signifie, à côté de ce portefaix étendu sur des ballots, cette femme qui conduit un lion par la crinière? La femme et l'animal s'en vont du côté du portefaix endormi; et je suis sûr qu'un enfant s'écrierait: Maman, cette femme va faire manger ce pauvre homme-là, qui dort, par sa bête. Je ne sais si c'est son dessein; mais cela arrivera, si cet homme ne s'éveille, et que cette femme fasse un pas de plus. Pigale, mon ami, prends ton marteau; brise-moi cette association d'êtres bizarres. Tu veux faire un roi protecteur; qu'il le soit de l'agriculture, du commerce et de la population. Ton portefaix dormant sur ses ballots, voilà bien le Commerce. Abats, de l'autre côté de ton piédestal, un taureau; qu'un vigoureux habitant des champs se repose entre les cornes de l'animal; et tu auras l'Agriculture. Place entre l'un et l'autre une bonne grosse paysanne qui allaite un enfant; et je reconnaîtrai la Population. Est-ce que ce n'est pas une belle chose qu'un taureau abattu? Est-ce que ce n'est pas une belle chose qu'un paysan nu qui se repose? Est-ce que ce n'est pas une belle chose qu'une paysanne à grands traits et grandes mamelles? Est-ce que cette composition n'offrira pas à ton ciseau toutes sortes de natures? Est-ce que cela ne me touchera pas, ne m'intéressera pas plus

que tes figures symboliques? Tu m'auras montré le monarque protecteur des conditions subalternes, comme il le doit être; car ce sont elles qui forment le troupeau et la nation.

C'est qu'il faudrait méditer profondément son sujet. Il s'agit vraiment bien de meubler sa toile de figures! Il faut que ces figures s'y placent d'elles-mêmes comme dans la nature. Il faut qu'elles concourent toutes à un effet commun, d'une manière forte, simple et claire; sans quoi je dirai comme Fontenelle à la sonate: Figure, que me veux-tu?

La peinture a cela de commun avec la poésie, et il semble qu'on ne s'en soit pas encore avisé, que toutes deux elles doivent être *bene moratæ;* il faut qu'elles aient des mœurs. Boucher ne s'en doute pas; il est toujours vicieux, et n'attache jamais. Greuze est toujours honnête; et la foule se presse autour de ses tableaux. J'oserais dire à Boucher: Si tu ne t'adresses jamais qu'à un polisson de dix-huit ans, tu as raison, mon ami; continue à faire des culs, des tétons; mais, pour les honnêtes gens et moi, on aura beau t'exposer à la grande lumière du Salon, nous t'y laisserons pour aller chercher dans un coin obscur, ce Russe charmant de Le Prince, et cette jeune, honnête, innocente marraine qui est debout à ses côtés. Ne t'y trompe pas; cette figure-là me fera plutôt faire un péché le matin que toutes tes impures. Je ne sais où tu vas les prendre; mais il n'y a pas moyen de s'y arrêter, quand on fait quelque cas de sa santé.

Je ne suis pas scrupuleux. Je lis quelquefois mon Pétrone. La satyre d'Horace, *Ambubaiarum*, me plaît au moins autant qu'une autre. Les petits madrigaux infâmes de Catulle, j'en sais les trois quarts par cœur. Quand je suis en pique-nique avec mes amis, et que la tête s'est un peu échauffée de vin blanc, je cite sans rougir une épigramme de Ferrand. Je pardonne au poëte, au peintre, au sculpteur, au philosophe même, un instant de verve et de folie; mais je ne veux pas qu'on trempe toujours là son pinceau, et qu'on pervertisse le but des arts. Un des plus beaux vers de Virgile, et un des plus beaux principes de l'art imitatif, c'est celui-ci:

Sunt lacrymæ rerum, et mentem mortalia tangunt.

Il faudrait l'écrire sur la porte de son atelier: *Ici les malheureux trouvent des yeux qui les pleurent.*

Rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant, voilà le projet de tout honnête homme qui prend la plume, le pinceau, ou le ciseau. Qu'un méchant soit en société, qu'il y porte la conscience de quelque infamie secrète, ici il en trouve le châtiment. Les gens de bien l'asséyent, à leur insu, sur la

sellette. Ils le jugent, ils l'interpellent lui-même. Il a beau s'embarrasser, pâlir, balbutier; il faut qu'il souscrive à sa propre sentence. Si ses pas le conduisent au Salon, qu'il craigne d'arrêter ses regards sur la toile sévère ! C'est à toi qu'il appartient aussi de célébrer, d'éterniser les grandes et belles actions, d'honorer la vertu malheureuse et flétrie, de flétrir le vice heureux et honoré, d'effrayer les tyrans. Montre-moi Commode abandonné aux bêtes; que je le voie, sur ta toile, déchiré à coups de crocs. Fais-moi entendre les cris mêlés de la fureur et de la joie autour de son cadavre. Venge l'homme de bien du méchant, des dieux et du destin. Préviens, si tu l'oses, les jugemens de la postérité; ou, si tu n'en as pas le courage, peins-moi du moins celui qu'elle a porté. Reverse sur les peuples fanatiques l'ignominie dont ils ont prétendu couvrir ceux qui les instruisaient et qui leur disaient la vérité. Étale-moi les scènes sanglantes du fanatisme. Apprends aux souverains et aux peuples ce qu'ils ont à espérer de ces prédicateurs sacrés du mensonge. Pourquoi ne veux-tu pas t'asseoir aussi parmi les précepteurs du genre humain, les consolateurs des maux de la vie, les vengeurs du crime, les rémunérateurs de la vertu? Est-ce que tu ne sais pas que,

> Segnius irritant animos demissa per aures,
> Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
> Ipse sibi tradit spectator?

Tes personnages sont muets, si tu veux; mais ils font que je me parle, et que je m'entretiens avec moi-même.

On distingue la composition en pittoresque et en expressive. Je me soucie bien que l'artiste ait disposé ses figures pour les effets les plus piquans de lumière, si l'ensemble ne s'adresse point à mon âme; si ces personnages y sont comme des particuliers qui s'ignorent dans une promenade publique, ou comme les animaux au pied des montagnes du paysagiste.

Toute composition expressive peut être en même temps pittoresque; et quand elle a toute l'expression dont elle est susceptible, elle est suffisamment pittoresque; et je félicite l'artiste de n'avoir pas immolé le sens commun au plaisir de l'organe. S'il eût fait autrement, je me serais écrié, comme si j'avais entendu un beau parleur qui déraisonne : Tu dis très-bien, mais tu ne sais ce que tu dis.

Il y a sans doute des sujets ingrats; mais c'est pour l'artiste ordinaire, qu'ils sont communs. Tout est ingrat pour une tête stérile. A votre avis, était-ce un sujet bien intéressant qu'un prêtre qui dicte à son secrétaire des homélies? Voyez cependant

ce que Carle Vanloo en a fait. C'est, sans contredit, le sujet le plus simple, et la plus belle de ses esquisses.

On a prétendu que l'ordonnance était inséparable de l'expression. Il me semble qu'il peut y avoir de l'ordonnance sans expression, et que rien même n'est si commun. Pour de l'expression sans ordonnance, la chose me paraît plus rare ; surtout quand je considère que le moindre accessoire superflu nuit à l'expression, ne fût-ce qu'un chien, un cheval, un bout de colonne, une urne.

L'expression exige une imagination forte, une verve brûlante, l'art de susciter des fantômes, de les animer, de les agrandir ; l'ordonnance, en poésie ainsi qu'en peinture, suppose un certain tempérament de jugement et de verve, de chaleur et de sagesse, d'ivresse et de sang-froid, dont les exemples ne sont pas communs en nature. Sans cette balance rigoureuse, selon que l'enthousiasme ou la raison prédomine, l'artiste est extravagant ou froid.

La principale idée bien conçue doit exercer son despotisme sur toutes les autres. C'est la force motrice de la machine, qui, semblable à celle qui retient les corps célestes dans leurs orbes et les entraîne, agit en raison inverse de la distance.

L'artiste veut-il savoir s'il ne reste rien d'équivoque et d'indécis sur sa toile ? Qu'il appelle deux hommes instruits qui lui expliquent séparément et en détail toute sa composition. Je ne connais presque aucune composition moderne qui résistât à cet essai. De cinq à six figures, à peine en resterait-il deux ou trois, sur lesquelles il ne fallût pas passer la brosse. Ce n'est pas assez que tu aies voulu que celui-ci fît telle chose, celui-là telle autre ; il faut encore que ton idée ait été juste et conséquente, et que tu l'aies rendue si nettement que je ne m'y méprenne pas, ni moi, ni les autres, ni ceux qui sont à présent, ni ceux qui viendront après.

Il y a dans presque tous nos tableaux une faiblesse de concept, une pauvreté d'idée, dont il est impossible de recevoir une secousse violente, une sensation profonde. On regarde ; on tourne la tête ; et l'on ne se rappelle rien de ce qu'on a vu. Nul fantôme qui vous obsède et qui vous suive. J'ose proposer au plus intrépide de nos artistes de nous effrayer autant par son pinceau que nous le sommes par le simple récit du gazetier, de cette foule d'Anglais expirans, étouffés dans un cachot trop étroit par les ordres d'un Nabab. Et à quoi sert donc que tu broyes tes couleurs, que tu prennes ton pinceau, que tu épuises toutes les ressources de ton art, si tu m'affectes moins qu'une gazette ? C'est que ces hommes sont sans imagination, sans verve : c'est qu'ils ne peuvent atteindre à aucune idée forte et grande.

Plus une composition est vaste, plus elle demande d'études d'après nature. Or, quel est celui d'entre eux qui aura la patience de la finir? Qui est-ce qui y mettra le prix quand elle sera achevée? Parcourez les ouvrages des grands maîtres, et vous y remarquerez en cent endroits l'indigence de l'artiste à côté de son talent; parmi quelques vérités de nature, une infinité de choses exécutées de routine. Celles-ci blessent d'autant plus qu'elles sont à côté des autres; c'est le mensonge rendu plus choquant par la présence de la vérité. Ah! si un sacrifice, une bataille, un triomphe, une scène publique pouvait être rendue avec la même vérité dans tous ses détails qu'une scène domestique de Greuze ou de Chardin!

C'est sous ce point de vue surtout, que le travail du peintre d'histoire est infiniment plus difficile que celui du peintre de genre. Il y a une infinité de tableaux de genre qui défient notre critique. Quel est le tableau de bataille qui pût supporter le regard du roi de Prusse? Le peintre de genre a sa scène sans cesse présente sous ses yeux; le peintre d'histoire, ou n'a jamais vu, ou n'a vu qu'un instant la sienne. Et puis l'un est pur et simple imitateur, copiste d'une nature commune; l'autre est, pour ainsi dire, le créateur d'une nature idéale et poétique. Il marche sur une ligne difficile à garder. D'un côté de cette ligne, il tombe dans le mesquin; de l'autre, il tombe dans l'outré. On peut dire de l'un, *multa ex industriâ*, *pauca ex animo*; de l'autre, au contraire, *pauca ex industriâ*, *plurima ex animo*.

L'immensité du travail rend le peintre d'histoire négligent dans les détails. Où est celui de nos peintres, qui se soucie de faire des pieds et des mains? Il vise, dit-il, à l'effet général; et ces misères n'y font rien. Ce n'était pas l'avis de Paul Véronèse; mais c'est le sien. Presque toutes les grandes compositions sont croquées. Cependant le pied et la main du soldat qui joue aux cartes dans son corps-de-garde, sont les mêmes dont il marche au combat, dont il frappe dans la mêlée.

Que voulez-vous que je vous dise du costume? Il serait choquant de le braver à un certain point; il y aurait plus souvent de la pédanterie et du mauvais goût à s'y assujettir à la rigueur. Des figures nues dans un siècle, chez un peuple, au milieu d'une scène où c'est l'usage de se vêtir, ne nous offensent point. C'est que la chair est plus belle que la plus belle draperie; c'est que le corps de l'homme, sa poitrine, ses bras, ses épaules; c'est que les pieds, les mains, la gorge d'une femme sont plus beaux que toute la richesse des étoffes dont on les couvrirait; c'est que l'exécution en est encore plus savante et plus difficile;

c'est que *major è longinquo reverentia*, et qu'en faisant nu on éloigne la scène, on rappelle un âge plus innocent et plus simple, des mœurs plus sauvages, plus analogues aux arts d'imitation ; c'est qu'on est mécontent du temps présent, et que ce retour vers les temps antiques ne nous déplaît pas ; c'est que si les nations sauvages se civilisent imperceptiblement, il n'en est pas tout-à-fait de même des individus ; qu'on voit bien des hommes se dépouiller et se faire sauvages, mais rarement des sauvages prendre des habits et se civiliser ; c'est que les figures à demi-nues, dans une composition, sont comme les forêts et la campagne transportés autour de nos maisons.

Græca res est nihil velare. C'était l'usage des Grecs, nos maîtres dans tous les beaux-arts. Mais si nous avons permis à l'artiste de dépouiller ses figures, n'ayons pas la barbarie de l'asservir à un costume ridicule et gothique. Les yeux du goût ne sont pas ceux du pensionnaire de l'académie des inscriptions. Bouchardon a vêtu Louis XV à la romaine ; et il a bien fait. Toutefois ne faisons pas un précepte d'une licence. *Licentia sumpta pudenter.* Comme ces gens-ci sont ignorans, et qu'ils ne savent point garder de mesure, si vous leur jetez la bride sur le cou, je ne désespère pas qu'ils n'en viennent à mettre un plumet sur la tête d'un soldat romain.

Je ne connais guères de lois sur la manière de draper les figures ; elle est toute de poésie pour l'invention, toute de rigueur pour l'exécution. Point de petits plis chiffonnés les uns sur les autres. Celui qui aura jeté un morceau d'étoffe sur le bras tendu d'un homme, et qui, faisant seulement tourner ce bras sur lui-même, aura vu des muscles qui saillaient s'affaisser, des muscles affaissés devenir saillans, et l'étoffe dessiner ces mouvemens, prendra son mannequin, et le jettera dans le feu. Je ne puis souffrir qu'on me montre l'écorché sous la peau ; mais on ne peut trop me montrer le nu sous la draperie.

On dit beaucoup de bien et beaucoup de mal de la manière de draper des anciens. Mon avis, qui est en ceci sans conséquence, est qu'elle étend la lumière des parties larges par l'opposition des ombres et des lumières des petites parties longues et étroites. Une autre manière de draper, surtout en sculpture, oppose des lumières larges à des lumières larges, et détruit l'effet des unes par les autres.

Il me semble qu'il y a autant de genres de peinture que de genres de poésie ; mais c'est une division superflue. La peinture en portrait et l'art du buste doivent être honorés *chez un peuple républicain*, où il convient d'attacher sans cesse les regards des citoyens sur les défenseurs de leurs droits et de leur liberté.

Dans un état monarchique c'est autre chose ; il n y a que Dieu et le roi.

Cependant, s'il est vrai qu'un art ne se soutienne que par le premier principe qui lui donna naissance, la médecine par l'empyrisme, la peinture par le portrait, la sculpture par le buste ; le mépris du portrait et du buste annonce la décadence des deux arts. Point de grands peintres qui n'aient su faire le portrait : témoins Raphaël, Rubens, Le Sueur, Vandick. Point de grands sculpteurs qui n'aient su faire le buste. Tout élève commence comme l'art a commencé. Pierre disait un jour : Savez-vous pourquoi, nous autres peintres d'histoire, nous ne faisons pas le portrait ? c'est que cela est trop difficile.

Les peintres de genre et les peintres d'histoire n'avouent pas nettement le mépris qu'ils se portent réciproquement; mais on le devine. Ceux-ci regardent les premiers comme des têtes étroites, sans idées, sans poésie, sans grandeur, sans élévation, sans génie, qui vont se traînant servilement d'après la nature qu'ils n'osent perdre un moment de vue. Pauvres copistes, qu'ils compareraient volontiers à notre artisan des Gobelins, qui va choisissant ses brins de laine les uns après les autres, pour en former la vraie nuance du tableau de l'homme sublime qu'il a derrière le dos. A les entendre, ce sont gens à petits sujets mesquins, à petites scènes domestiques prises du coin des rues, à qui l'on ne peut rien accorder au-delà du mécanique du métier, et qui ne sont rien quand ils n'ont pas porté ce mérite au dernier degré. Le peintre de genre, de son côté, regarde la peinture historique comme un genre romanesque, où il n'y a ni vraisemblance ni vérité; où tout est outré ; qui n'a rien de commun avec la nature ; où la fausseté se décèle ; et dans les caractères exagérés, qui n'ont existé nulle part ; et dans les incidens, qui sont tous d'imagination ; et dans le sujet entier, que l'artiste n'a jamais vu hors de sa tête creuse ; et dans les détails, qu'il a pris on ne sait où ; et dans ce style qu'on appelle grand et sublime, et qui n'a point de modèle en nature ; et dans les actions et les mouvemens des figures, si loin des actions et des mouvemens réels. Vous voyez bien, mon ami, que c'est la querelle de la prose et de la poésie, de l'histoire et du poëme épique, de la tragédie héroïque et de la tragédie bourgeoise, de la tragédie bourgeoise et de la comédie gaie.

Il me semble que la division de la peinture, en peinture de genre et peinture d'histoire, est sensée ; mais je voudrais qu'on eût un peu plus consulté la nature des choses dans cette division. On appelle du nom de peintres de genre indistinctement, et ceux qui ne s'occupent que des fleurs, des fruits, des ani-

maux, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leurs scènes de la vie commune et domestique; Téniers, Wouvermans, Greuze, Chardin, Loutherbourg, Vernet même sont des peintres de genre. Cependant je proteste que le père qui fait la lecture à sa famille, le fils ingrat, et les fiançailles, de Greuze; que les marines de Vernet, qui m'offrent toutes sortes d'incidens et de scènes, sont autant pour moi des tableaux d'histoire, que les sept sacremens du Poussin, la famille de Darius de Le Brun, ou la Suzanne de Vanloo.

Voici ce que c'est. La nature a diversifié les êtres en froids, immobiles, non vivans, non sentans, non pensans, et en êtres qui vivent, sentent et pensent. La ligne était tracée de toute éternité : il fallait appeler *peintres de genre*, les imitateurs de la nature brute et morte; *peintres d'histoire*, les imitateurs de la nature sensible et vivante; et la querelle était finie.

Mais, en laissant aux mots les acceptions reçues, je vois que la peinture de genre a presque toutes les difficultés de la peinture historique; qu'elle exige autant d'esprit, d'imagination, de poésie même, égale science du dessin, de la perspective, de la couleur, des ombres, de la lumière, des caractères, des passions, des expressions, des draperies, de la composition, une imitation plus stricte de la nature, des détails plus soignés; et que, nous montrant des choses plus connues et plus familières, elle a plus de juges et de meilleurs juges.

Homère est-il moins grand poëte, lorsqu'il range des grenouilles en bataille sur les bords d'une mare, que lorsqu'il ensanglante les flots du Simoïs et du Xanthe, et qu'il engorge le lit des deux fleuves de cadavres humains? Ici seulement les objets sont plus grands, les scènes plus terribles. Qui est-ce qui ne se reconnaît pas dans Molière? Et si l'on ressuscitait les héros de nos tragédies, ils auraient bien de la peine à se reconnaître sur notre scène; et, placés devant nos tableaux historiques, Brutus, Catilina, César, Auguste, Caton, demanderaient infailliblement qui sont ces gens-là. Qu'est-ce que cela signifie, sinon que la peinture d'histoire demande plus d'élévation, d'imagination peut-être, une autre poésie plus étrange? la peinture de genre, plus de vérité? et que cette dernière peinture, même réduite au vase et à la corbeille de fleurs, ne se pratiquerait pas sans toute la ressource de l'art et quelque étincelle de génie, si ceux dont elle décore les appartemens avaient autant de goût que d'argent?

Pourquoi me placer sur ce buffet nos maussades ustensiles de ménage? Est-ce que ces fleurs seront plus brillantes dans un pot de la manufacture de Nevers, que dans un vase de meilleure

forme? Et pourquoi ne verrais-je pas, autour de ce vase, une danse d'enfans, les joies du temps de la vendange, une bacchanale? Pourquoi, si ce vase a des anses, ne les pas former de deux serpens entrelacés? Pourquoi la queue de ces serpens n'irait-elle pas faire quelques circonvolutions à la partie inférieure? Et pourquoi leurs têtes penchées sur l'orifice, ne sembleraient-elles pas y chercher l'eau pour se désaltérer? Mais il faudrait savoir animer les choses mortes; et le nombre de ceux qui savent conserver la vie aux choses qui l'ont reçue, est facile à compter.

Un mot encore, avant que de finir, sur les peintres en portrait et sur les sculpteurs.

Un portrait peut avoir l'air triste, sombre, mélancolique, serein, parce que ces états sont permanens; mais un portrait qui rit est sans noblesse, sans caractère, souvent même sans vérité, et par conséquent une sottise. Le ris est passager. On rit par occasion; mais on n'est pas rieur par état.

Je ne saurais m'empêcher de croire qu'en sculpture une figure qui fait bien ce qu'elle fait, ne fasse bien ce qu'elle fait, et par conséquent ne soit belle de tous côtés. La vouloir également belle de tous côtés, c'est une sottise. Chercher entre ses membres des oppositions purement techniques, y sacrifier la vérité rigoureuse de son action, voilà l'origine du style antithétique et petit. Toute scène a un aspect, un point de vue plus intéressant qu'aucun autre; c'est de là qu'il faut la voir. Sacrifiez à cet aspect, à ce point de vue, tous les aspects, ou points de vue subordonnés, c'est le mieux.

Quel groupe plus simple, plus beau que celui du Laocoon et de ses enfans? Quel groupe plus maussade, si on le regarde par la gauche, de l'endroit où la tête du père se voit à peine, et où l'un des enfans est projeté sur l'autre? Cependant le Laocoon est jusqu'à présent le plus beau morceau de sculpture connu.

CHAPITRE VI.

Mon mot sur l'Architecture.

Il ne s'agit point ici, mon ami, d'examiner le caractère des différens ordres d'architecture; encore moins de balancer les avantages de l'architecture grecque et romaine avec les prérogatives de l'architecture gothique; de vous montrer celle-ci étendant l'espace au dedans par la hauteur de ses voûtes et la légèreté de ses colonnes, détruisant au dehors l'imposant de la masse par la multitude et le mauvais goût des ornemens; de faire valoir l'analogie de l'obscurité des vitraux colorés, avec la

nature incompréhensible de l'être adoré et les idées sombres de l'adorateur : mais de vous convaincre que, sans architecture, il n'y a ni peinture ni sculpture; et que c'est à l'art, qui n'a point de modèle subsistant sous le ciel, que les deux arts imitateurs de la nature doivent leur origine et leur progrès.

Transportez-vous dans la Grèce, au temps où une énorme poutre de bois, soutenue sur deux troncs d'arbres équarris, formait la magnifique et superbe entrée de la tente d'Agamemnon; ou, sans remonter si loin dans les âges, établissez-vous entre les sept collines, lorsqu'elles n'étaient couvertes que de chaumières, et ces chaumières habitées par les brigands, aïeux des fastueux maîtres du monde.

Croyez-vous que dans toutes ces chaumières il y eût un seul morceau de peinture, bonne ou mauvaise? Certainement vous ne le croyez pas.

Et les dieux, mieux révérés peut-être que quand ils sortirent de dessous le ciseau des plus grands maîtres, comment les y voyez-vous? Fort inférieurs, beaucoup plus mal taillés, sans doute, que ces buches de bois informes, auxquelles le charpentier a fait à peu près un nez, des yeux, une bouche, des pieds et des mains, et devant lesquelles l'habitant de nos hameaux fait sa prière.

Eh bien! mon ami, comptez que les temples, les chaumières et les dieux resteront dans cet état misérable, jusqu'à ce qu'il arrive quelque grande calamité publique, une guerre, une famine, une peste, un vœu public, en conséquence duquel vous voyiez un arc de triomphe élevé au vainqueur, une grande fabrique de pierre consacrée au dieu.

D'abord, l'arc de triomphe et le temple ne se feront remarquer que par la masse; et je ne crois pas que la statue qu'on y placera, ait d'autre avantage sur l'ancienne que d'être plus grande. Pour plus grande, elle le sera certainement; car il faudra proportionner l'hôte à son nouveau domicile.

De tous temps, les souverains ont été les émules des dieux. Lorsque le dieu aura une vaste demeure, le souverain exhaussera la sienne; les grands, émules des souverains, exhausseront les leurs : les premiers citoyens, émules des grands, en feront autant; et, dans l'intervalle de moins d'un siècle, il faudra sortir de l'enceinte des sept collines, pour retrouver une chaumière.

Mais les murs des temples, du palais du maître, des hôtels des premiers hommes de l'état, des maisons des citoyens opulens, offriront de toutes parts de grandes surfaces nues qu'il faudra couvrir.

Les chétifs dieux domestiques ne répondront plus à l'espace qu'on leur aura accordé; il en faudra tailler d'autres.

On les taillera du mieux qu'on pourra; on revêtira les murs de toiles plus ou moins mal barbouillées.

Mais le goût s'accroissant avec la richesse et le luxe, bientôt l'architecture des temples, des palais, des hôtels, des maisons, deviendra meilleure, et la sculpture et la peinture suivront ses progrès.

J'en appelle à présent de ces idées à l'expérience.

Citez-moi un peuple qui ait des statues et des tableaux, des peintres et des sculpteurs, sans palais ni temples, ou avec des temples d'où la nature du culte ait banni la toile coloriée et la pierre sculptée.

Mais, si c'est l'architecture qui a donné naissance à la peinture et à la sculpture, c'est en revanche à ces deux arts que l'architecture doit sa grande perfection; et je vous conseille de vous méfier du talent d'un architecte, qui n'est pas un grand dessinateur. Où cet homme se serait-il formé l'œil? Où aurait-il pris le sentiment exquis des proportions? Où aurait-il puisé les idées du grand, du simple, du noble, du lourd, du léger, du svelte, du grave, de l'élégant, du sérieux? Michel-Ange était grand dessinateur, lorsqu'il conçut le plan de la façade et du dôme de Saint-Pierre de Rome; et notre Perrault dessinait supérieurement, lorsqu'il imagina la colonnade du Louvre.

Je terminerai ici mon chapitre sur l'architecture. Tout l'art est compris sous ces trois mots: solidité ou sécurité, convenance et symétrie.

D'où l'on doit conclure que ce système de mesures d'ordres vitruviennes et rigoureuses, semble n'avoir été inventé que pour conduire à la monotonie et étouffer le génie.

Cependant je ne finirai point ce paragraphe, sans vous proposer un petit problème à résoudre.

On dit de Saint-Pierre de Rome, que les proportions y sont si parfaitement gardées, que l'édifice perd au premier coup d'œil tout l'effet de sa grandeur et de son étendue; en sorte qu'on peut en dire: *Magnus esse, sentiri parvus.*

Là-dessus, voici comment on raisonne. A quoi donc ont servi toutes ces admirables proportions? A rendre petite et commune une grande chose? Il semble qu'il eût mieux valu s'en écarter, et qu'il y aurait eu plus d'habileté à produire l'effet contraire, et à donner de la grandeur à une chose ordinaire et commune.

On répond qu'à la vérité l'édifice aurait paru plus grand au premier coup d'œil, si l'on eût sacrifié avec art les proportions;

mais on demande lequel était préférable, ou de produire une admiration grande et subite, ou d'en créer une qui commençât faible, s'accrût peu à peu, et devînt enfin grande et permanente, par un examen réfléchi et détaillé?

On accorde que, tout étant égal d'ailleurs, un homme mince et élancé paraîtra plus grand qu'un homme bien proportionné; mais on demande encore quel est, de ces deux hommes, celui qu'on admirera davantage; et si le premier ne consentirait pas à être réduit aux proportions les plus rigoureuses de l'antique, au hasard de perdre quelque chose de sa grandeur apparente?

On ajoute que l'édifice étroit que l'art a agrandi, finit par être conçu tel qu'il est; au lieu que le grand édifice, que l'art et ses proportions ont réduit à une apparence ordinaire et commune, finit par être conçu grand, le prestige défavorable des proportions s'évanouissant par la comparaison nécessaire du spectateur avec quelques unes des parties de l'édifice.

On réplique qu'il n'est pas étonnant que l'homme consente à perdre de sa grandeur apparente, en acceptant des proportions rigoureuses, parce qu'il n'ignore pas que c'est de cette exactitude rigoureuse dans la proportion de ses membres, qu'il obtiendra l'avantage de satisfaire, le plus parfaitement qu'il est possible, aux différentes fonctions de la vie; que c'est d'elle que dépendront la force, la dignité, la grâce, en un mot la beauté dont l'utilité est toujours la base; mais qu'il n'en est pas ainsi d'un édifice qui n'a qu'un seul objet, qu'un seul but.

On nie que la comparaison du spectateur avec une des parties de l'édifice produise l'effet qu'on en attend, et répare l'illusion défavorable du premier coup d'œil. En s'approchant de cette statue, qui devient tout à coup colossale, sans doute on est étonné : on conçoit l'édifice beaucoup plus grand qu'on ne l'avait d'abord apprécié; mais le dos tourné à la statue, la puissance générale de toutes les autres parties de l'édifice reprend son empire, et restitue l'édifice, grand en lui-même, à une apparence ordinaire et commune; en sorte que, d'un côté, chaque détail paraît grand, tandis que le tout reste petit et commun; au lieu que dans le système contraire d'irrégularité, chaque détail paraît petit, tandis que le tout reste extraordinaire, imposant et grand.

Le talent d'agrandir les objets par la magie de l'art, celui d'en dérober l'énormité par l'intelligence des proportions, sont assurément deux grands talens; mais quel est le plus grand des deux? Quel est celui que l'architecte doit préférer? Comment fallait-il faire Saint-Pierre de Rome? Valait-il mieux réduire cet édifice à un effet ordinaire et commun, par l'observation ri-

goureuse des proportions, que de lui donner un aspect étonnant par une ordonnance moins sévère et moins régulière?

Et que l'on ne se presse pas de choisir ; car enfin, Saint-Pierre de Rome, grâces à ses proportions si vantées, ou n'obtient jamais, ou n'acquiert qu'à la longue ce qu'on lui aurait accordé constamment et subitement dans un autre système. Qu'est-ce qu'un accord qui empêche l'effet général? Qu'est-ce qu'un défaut qui fait valoir le tout?

Voilà la querelle de l'architecture gothique et de l'architecture grecque ou romaine, proposée dans toute sa force.

Mais la peinture n'offre-t-elle pas la même question à résoudre? Quel est le grand peintre, ou de Raphaël que vous allez chercher en Italie, et devant lequel vous passeriez sans le reconnaître, si l'on ne vous tirait pas par la manche, et qu'on ne vous dît pas, le voilà; ou de Rembrandt, du Titien, de Rubens, de Vandick, et de tel autre grand coloriste, qui vous appelle de loin, et vous attache par une si forte, si frappante imitation de la nature, que vous ne pouvez plus en arracher les yeux?

Si nous rencontrions dans la rue une seule des figures de femmes de Raphaël, elle nous arrêterait tout à coup; nous tomberions dans l'admiration la plus profonde; nous nous attacherions à ses pas; et nous la suivrions jusqu'à ce qu'elle nous fût dérobée. Et il y a sur la toile du peintre, deux, trois, quatre figures semblables; elles y sont environnées d'une foule d'autres figures d'hommes d'un aussi beau caractère : toutes concourent de la manière la plus grande, la plus simple, la plus vraie, à une action extraordinaire, intéressante; et rien ne m'appelle, rien ne me parle, rien ne m'arrête! Il faut qu'on m'avertisse de regarder, qu'on me donne un petit coup sur l'épaule; tandis que, savans et ignorans, grands et petits, se précipitent d'eux-mêmes vers les bamboches de Téniers!

J'oserais dire à Raphaël : *Oportuit hæc facere, et alia non omittere.* J'oserais dire qu'il n'y eut peut-être pas un plus grand poëte que Raphaël : pour un plus grand peintre, je le demande; mais qu'on commence d'abord par bien définir la peinture.

Autre question. Si l'on a appauvri l'architecture, en l'assujétissant à des mesures, à des modules, elle qui ne doit reconnaître de loi que celle de la variété infinie des convenances, n'aurait-on pas aussi appauvri la peinture, la sculpture, et tous les arts, enfans du dessin, en soumettant les figures à des hauteurs de têtes, les têtes à des longueurs de nez? N'aurait-on pas fait de la science des conditions, des caractères, des passions, des organisations diverses, une petite affaire de règle et de compas? Qu'on

me montre sur toute la surface de la terre, je ne dis pas une seule figure entière, mais la plus petite partie d'une figure, un ongle, que l'artiste puisse imiter rigoureusement. Mais, laissant de côté les difformités naturelles, pour ne s'attacher qu'à celles qui sont nécessairement occasionées par les fonctions habituelles, il me semble qu'il n'y a que les dieux et l'homme sauvage, dans la représentation desquels on puisse s'assujétir à la rigueur des proportions; ensuite les héros, les prêtres, les magistrats, mais avec moins de sévérité. Dans les ordres inférieurs, il faut choisir l'individu le plus rare, ou celui qui représente le mieux son état, et se soumettre ensuite à toutes les altérations qui le caractérisent. La figure sera sublime, non pas quand j'y remarquerai l'exactitude des proportions; mais quand j'y verrai, tout au contraire, un système de difformités bien liées et bien nécessaires.

En effet, si nous connaissions bien comment tout s'enchaîne dans la nature, que deviendraient toutes les conventions symétriques? Un bossu est bossu de la tête aux pieds. Le plus petit défaut particulier a son influence générale sur toute la masse. Cette influence peut devenir imperceptible; mais elle n'en est pas moins réelle. Combien de règles et de productions, qui ne doivent notre aveu qu'à notre paresse, notre expérience, notre ignorance et nos mauvais yeux!

Et puis, pour en revenir à la peinture, d'où nous sommes partis, souvenons-nous sans cesse de la règle d'Horace:

> .... Pictoribus atque poetis
> Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.
> Sed non ut placidis coeant immitia; non ut
> Serpentes avibus geminentur.

C'est-à-dire, vous imaginerez, vous peindrez, célèbre Rubens, tout ce qu'il vous plaira; mais à condition que je ne verrai point dans l'appartement d'une accouchée, le zodiaque, le sagittaire, etc. Savez-vous ce que c'est que cela? Des serpens accouplés avec des oiseaux.

Si vous tentez l'apothéose du grand Henri, exaltez votre tête; osez, jetez, tracez, entassez tant de figures allégoriques que votre génie fécond et chaud vous en fournira; j'y consens. Mais, si c'est le portrait de la lingère du coin, que vous ayez fait; un comptoir, des pièces de toile dépliées, une aune, à ses côtés quelques jeunes apprenties, un serin avec sa cage; voilà tout. Mais il vous vient en tête de transformer votre lingère en Hébé. Faites, je ne m'y oppose pas; et je ne serai plus choqué de voir autour d'elle Jupiter avec son aigle, Pallas, Vénus, Hercule, tous les dieux d'Homère et de Virgile. Ce ne sera plus la bou-

tique d'une petite bourgeoise ; ce sera l'assemblée des dieux ; ce sera l'Olympe : et que m'importe, pourvu que tout soit un?

Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum.

CHAPITRE VII.

Un petit Corollaire de ce qui précède.

MAIS que signifient tous ces principes, si le goût est une chose de caprice, et s'il n'y a aucune règle éternelle, immuable, du beau?

Si le goût est une chose de caprice, s'il n'y a aucune règle du beau, d'où viennent donc ces émotions délicieuses qui s'élèvent si subitement, si involontairement, si tumultueusement au fond de nos âmes, qui les dilatent ou qui les serrent, et qui forcent de nos yeux les pleurs de la joie, de la douleur, de l'admiration, soit à l'aspect de quelque grand phénomène physique, soit au récit de quelque grand trait moral? *Apage, Sophista!* tu ne persuaderas jamais à mon cœur qu'il a tort de frémir ; à mes entrailles, qu'elles ont tort de s'émouvoir.

Le vrai, le bon et le beau se tiennent de bien près. Ajoutez à l'une des deux premières qualités quelque circonstance rare, éclatante ; et le vrai sera beau, et le bon sera beau. Si la solution du problème des trois corps n'est que le mouvement de trois points donnés sur un chiffon de papier ; ce n'est rien, c'est une vérité purement spéculative. Mais si l'un de ces trois corps est l'astre qui nous éclaire pendant le jour; l'autre, l'astre qui nous luit pendant la nuit ; et le troisième, le globe que nous habitons : tout à coup la vérité devient grande et belle.

Un poëte disait d'un autre poëte : *Il n'ira pas loin ; il n'a pas le secret.* Quel secret? celui de présenter des objets d'un grand intérêt, des pères, des mères, des époux, des femmes, des enfans.

Je vois une haute montagne couverte d'une obscure, antique et profonde forêt. J'en vois, j'en entends descendre à grand bruit un torrent, dont les eaux vont se briser contre les pointes escarpées d'un rocher. Le soleil penche à son couchant ; il transforme en autant de diamans, les gouttes d'eau qui pendent attachées aux extrémités inégales des pierres. Cependant, les eaux, après avoir franchi les obstacles qui les retardaient, vont se rassembler dans un vaste et large canal, qui les conduit à une certaine distance vers une machine. C'est là que, sous des masses énormes, se broie et se prépare la subsistance la plus générale

de l'homme. J'entrevois la machine ; j'entrevois ses roues, que l'écume des eaux blanchit ; j'entrevois au travers de quelques saules le haut de la chaumière du propriétaire : je rentre en moi-même, et je rêve.

Sans doute la forêt qui me ramène à l'origine du monde est une belle chose ; sans doute ce rocher, image de la constance et de la durée, est une belle chose ; sans doute, ces gouttes d'eau transformées par les rayons du soleil, brisées et décomposées en autant de diamans étincelans et liquides, sont une belle chose ; sans doute, le bruit, le fracas d'un torrent qui brise le vaste silence de la montagne et de sa solitude, et porte à mon âme une secousse violente, une terreur secrète, est une belle chose !

Mais ces saules, cette chaumière, ces animaux qui paissent aux environs ; tout ce spectacle d'utilité n'ajoute-t-il rien à mon plaisir ? Et quelle différence encore de la sensation de l'homme ordinaire à celle du philosophe ! C'est lui qui réfléchit et qui voit, dans l'arbre de la forêt, le mât qui doit un jour opposer sa tête altière à la tempête et aux vents ; dans les entrailles de la montagne, le métal brut qui bouillonnera un jour au fond des fourneaux ardens, et prendra la forme et des machines qui fécondent la terre, et de celles qui en détruisent les habitans ; dans le rocher, les masses de pierre dont on élevera des palais aux rois et des temples aux dieux ; dans les eaux du torrent, tantôt la fertilité, tantôt le ravage de la campagne, la formation des rivières, des fleuves, le commerce, les habitans de l'univers liés, leurs trésors portés de rivage en rivage, et de là dispersés dans toute la profondeur des continens ; et son âme mobile passera subitement de la douce et voluptueuse émotion du plaisir au sentiment de la terreur, si son imagination vient à soulever les flots de l'Océan.

C'est ainsi que le plaisir s'accroîtra à proportion de l'imagination, de la sensibilité et des connaissances. La nature ni l'art qui la copie ne disent rien à l'homme stupide ou froid ; peu de chose à l'homme ignorant.

Qu'est-ce donc que le goût ? une facilité acquise, par des expériences réitérées, à saisir le vrai ou le bon, avec la circonstance qui le rend beau, et d'en être promptement et vivement touché.

Si les expériences qui déterminent le jugement sont présentes à la mémoire ; on aura le goût éclairé : si la mémoire en est passée, et qu'il n'en reste que l'impression ; on aura le tact, l'instinct.

Michel-Ange donne au dôme de Saint-Pierre de Rome la plus belle forme possible. Le géomètre de La Hire, frappé de cette forme, en trace l'épure, et trouve que cette épure est la courbe

de la plus grande résistance. Qui est-ce qui inspira cette courbe à Michel-Ange, entre une infinité d'autres qu'il pouvait choisir? L'expérience journalière de la vie. C'est elle qui suggère au maître charpentier, aussi sûrement qu'au sublime Euler, l'angle de l'étai avec le mur qui menace ruine; c'est elle qui lui a appris à donner à l'aile du moulin l'inclinaison la plus favorable au mouvement de rotation; c'est elle qui fait souvent entrer dans son calcul subtil, des élémens que la géométrie de l'académie ne saurait saisir.

De l'expérience et de l'étude; voilà les préliminaires, et de celui qui fait, et de celui qui juge. J'exige ensuite de la sensibilité. Mais comme on voit des hommes qui pratiquent la justice, la bienfaisance, la vertu, par le seul intérêt bien entendu, par l'esprit et le goût de l'ordre, sans en éprouver le délice et la volupté; il peut y avoir aussi du goût sans sensibilité, de même que de la sensibilité sans goût. La sensibilité, quand elle est extrême, ne discerne plus; tout l'émeut indistinctement. L'un vous dira froidement : cela est beau! L'autre sera ému, transporté, ivre. *Saliet; tundet pede terram*, *ex oculis stillabit amicis rorem.* Il balbutiera; il ne trouvera point d'expressions qui rendent l'état de son âme.

Le plus heureux est, sans contredit, ce dernier. Le meilleur juge? c'est autre chose. Les hommes froids, sévères et tranquilles observateurs de la nature, connaissent souvent mieux les cordes délicates qu'il faut pincer: ils font des enthousiastes, sans l'être; c'est l'homme et l'animal.

La raison rectifie quelquefois le jugement rapide de la sensibilité; elle en appelle. De là, tant de productions presque aussitôt oubliées qu'applaudies; tant d'autres, ou inaperçues, ou dédaignées, qui reçoivent du temps, du progrès de l'esprit et de l'art, d'une attention plus rassise, le tribut qu'elles méritaient.

De là, l'incertitude du succès de tout ouvrage de génie. Il est seul. On ne l'apprécie, qu'en le rapportant immédiatement à la nature. Et qui est-ce qui sait remonter jusques-là? Un autre homme de génie.

PENSÉES DÉTACHÉES

Sur la Peinture, la Sculpture, l'Architecture et la Poésie;

Pour servir de suite aux Salons.

Du Goût.

On retrouve les poëtes dans les peintres, et les peintres dans les poëtes. La vue des tableaux des grands maîtres est aussi utile à un auteur, que la lecture des grands ouvrages à un artiste.

Il ne suffit pas d'avoir du talent, il faut y joindre le goût. Je reconnais le talent dans presque tous les tableaux flamands; pour le goût, je l'y cherche inutilement.

Le talent imite la nature; le goût en inspire le choix; cependant j'aime mieux la rusticité que la mignardise; et je donnerais dix Wateau pour un Téniers. J'aime mieux Virgile que Fontenelle, et je préférerais volontiers Théocrite à tous les deux; s'il n'a pas l'élégance de l'un, il est plus vrai, et bien loin de l'afféterie de l'autre.

Question qui n'est pas aussi ridicule qu'elle le paraîtra: Peut-on avoir le goût pur, quand on a le cœur corrompu?

N'y a-t-il aucune différence entre le goût que l'on tient de l'éducation ou de l'habitude du grand monde, et celui qui naît du sentiment de l'honnête? Le premier n'a-t-il pas ses caprices? N'a-t-il pas eu un législateur? Et ce législateur, quel est-il?

Le sentiment du beau est le résultat d'une longue suite d'observations; et ces observations, quand les a-t-on faites? En tout temps, à tout instant. Ce sont ces observations qui dispensent de l'analyse. Le goût a prononcé long-temps avant que de connaître le motif de son jugement; il le cherche quelquefois sans le trouver, et cependant il persiste.

Je me souviens de m'être promené dans les jardins de Trianon. C'était au coucher du soleil; l'air était embaumé du parfum des fleurs. Je me disais: Les Tuileries sont belles; mais il est plus doux d'être ici.

La nature commune fut le premier modèle de l'art. Le succès de l'imitation d'une nature moins commune fit sentir l'avantage du choix; et le choix le plus rigoureux conduisit à la nécessité d'embellir ou de rassembler dans un seul objet les beautés que la nature ne montrait éparses que dans un grand nombre. Mais comment établit-on l'unité entre tant de parties empruntées de différens modèles? Ce fut l'ouvrage du temps.

Tous disent que le goût est antérieur à toutes les règles ; peu savent le pourquoi. Le goût, le bon goût est aussi vieux que le monde, l'homme et la vertu ; les siècles ne l'ont que perfectionné.

J'en demande pardon à Aristote; mais c'est une critique vicieuse que de déduire des règles exclusives des ouvrages les plus parfaits, comme si les moyens de plaire n'étaient pas infinis. Il n'y a presque aucune de ces règles, que le génie ne puisse enfreindre avec succès. Il est vrai que la troupe des esclaves, tout en admirant, crie au sacrilége.

Les règles ont fait de l'art une routine ; et je ne sais si elles n'ont pas été plus nuisibles qu'utiles. Entendons-nous : elles ont servi à l'homme ordinaire ; elles ont nui à l'homme de génie.

Les pygmées de Longin, vains de leur petitesse, arrêtaient leur croissance par des ligatures. *De te fabula narratur*, homme pusillanime qui crains de penser.

Je suis sûr que lorsque Polygnote de Tasos et Myron d'Athènes quittèrent le camaïeu, et se mirent à peindre avec quatre couleurs, les anciens admirateurs de la peinture traitèrent leurs tentatives de libertinage.

Je crois que nous avons plus d'idées que de mots. Combien de choses senties, et qui ne sont pas nommées. De ces choses, il y en a sans nombre dans la morale, sans nombre dans la poésie, sans nombre dans les beaux-arts. J'avoue que je n'ai jamais su dire ce que j'ai senti dans l'*Andrienne* de Térence et dans la *Vénus de Médicis*. C'est peut-être la raison pour laquelle ces ouvrages me sont toujours nouveaux. On ne retient presque rien sans le secours des mots, et les mots ne suffisent presque jamais pour rendre précisément ce que l'on sent.

On regarde ce que l'on sent et ce que l'on ne saurait rendre, comme son secret.

Rien n'est si aisé que de reconnaître l'homme qui sent bien et qui parle mal, de l'homme qui parle bien et qui ne sent pas. Le premier est quelquefois dans les rues, le second est souvent à la cour.

Le sentiment est difficile sur l'expression, il la cherche ; et cependant, ou il babutie, ou il produit d'impatience un éclair de génie. Cependant cet éclair n'est pas la chose qu'il sent ; mais on l'aperçoit à sa lueur.

Un mauvais mot, une expression bizarre m'en a quelquefois plus appris que dix belles phrases.

Rien n'est plus ridicule et plus ordinaire dans la société, qu'un sot qui veut tirer d'embarras un homme de génie. Eh !

pauvre idiot, laisse-le se tourmenter; le mot lui viendra; et quand il l'aura dit, tu ne l'entendras pas. (*Voyez* ci-après.)

De la Critique.

Je voudrais bien savoir où est l'école où l'on apprend à sentir.

Il en est une autre, où j'enverrais bien des élèves, c'est celle où l'on apprendrait à voir le bien et à fermer les yeux sur le mal. Eh! n'as-tu vu dans Homère que l'endroit où le poëte peint les puérilités dégoûtantes du jeune Achille? Tu remues le sable d'un fleuve qui roule des paillettes d'or; et tu reviens les mains pleines de sable, et tu laisses les paillettes?

Je disais à un jeune homme : Pourquoi blâmes-tu toujours, et ne loues-tu jamais? *C'est*, me répondit-il, *que mon blâme déplacé ne peut faire du mal qu'à un autre*.... Si je ne l'avais connu pour un bon enfant, combien il se serait trompé!

On est plus jaloux de passer pour un homme d'esprit, que l'on ne craint de passer pour un méchant. N'est-ce donc pas assez des inconvéniens de l'esprit sans y joindre ceux de la méchanceté? Tous les sots redoutent l'homme d'esprit; tout le monde redoute le méchant, sans en excepter les méchans.

Il est peu, très-peu d'hommes, qui se réjouissent franchement du succès de celui qui court la même carrière; c'est un des phénomènes les plus rares de la nature.

L'ambition de César est bien plus commune qu'on ne pense; le cœur ne propose pas même l'alternative, il ne dit pas : *aut Cæsar, aut nihil.*

Il est une certaine subtilité d'esprit très-pernicieuse; elle sème le doute et l'incertitude. Ces amasseurs de nuages me déplaisent spécialement; ils ressemblent au vent qui remplit les yeux de poussière.

Il y a bien de la différence entre un raisonneur et un homme raisonnable. L'homme raisonnable se tait souvent, le raisonneur ne déparle pas.

Le poëte a dit : *Trahit sua quemque voluptas.* Si l'observation de la nature n'est pas le goût dominant du littérateur ou de l'artiste, n'en attendez rien qui vaille; et lui reconnaîtriez-vous ce goût dès sa plus tendre jeunesse, suspendez encore votre jugement. Les Muses sont femmes, elles n'accordent pas toujours leur faveur à ceux qui les sollicitent le plus opiniâtrément. Combien elles ont fait d'amans malheureux, et combien elles en feront encore! Et pour l'amant favorisé, encore y a-t-il l'heure du berger.

La sotte occupation que celle de nous empêcher sans cesse de

prendre du plaisir, ou de nous faire rougir de celui que nous avons pris; c'est celle du critique.

Plutarque dit qu'il y eut, une fois, un homme si parfaitement beau, que, dans un temps où les arts florissaient, il mit en défaut toutes les ressources de la peinture et de la sculpture. Mais cet homme était un prince; il s'appelait *Démétrius Poliorcètes*. Il n'y avait peut-être pas une seule partie dans cet homme, que l'art ne pût encore embellir; la flatterie n'en doutait pas, mais elle se gardait bien de le dire.

Un peintre ancien a dit qu'il était plus agréable de peindre que d'avoir peint. Il y a un fait moderne qui le prouve; c'est celui d'un artiste qui abandonne à un voleur un tableau fini pour une ébauche.

Il y a une fausse délicatesse, sinon funeste à l'art, au moins affligeante pour l'artiste. Un amateur qui reçoit ces juges dédaigneux dans sa galerie, les arrête inutilement devant les morceaux les plus précieux; à peine obtiennent-ils un regard distrait. Ils sont là comme le rat de ville à la table du rat des champs. *Omnia tangentis dente superbo.* Cela est fort beau; mais cela est toujours fort au-dessous de ce qu'ils ont vu ailleurs. Si c'est là le motif qui ferme la porte de ton cabinet, Randon de Boisset, je te loue.

Quel que soit votre succès, attendez-vous à la critique. Si vous êtes un peu délicat, vous serez moins blessé de l'attaque de vos ennemis, que de la défense de vos amis.

De la Composition, et du Choix des sujets.

Rien n'est beau sans unité; et il n'y a point d'unité sans subordination. Cela semble contradictoire; mais cela ne l'est pas.

L'unité du tout naît de la subordination des parties; et de cette subordination naît l'harmonie qui suppose la variété.

Il y a entre l'unité et l'uniformité la différence d'une belle mélodie à un son continu.

La symétrie est l'égalité des parties correspondantes dans un tout. La symétrie, essentielle dans l'architecture, est bannie de tout genre de peinture. La symétrie des parties de l'homme y est toujours détruite par la variété des actions et des positions; elle n'existe pas même dans une figure vue de face et qui présente ses deux bras étendus. La vie et l'action d'une figure sont deux choses différentes. La vie est dans une figure en repos. Les artistes ont attaché au mot de *mouvement* une acception particulière. Ils disent, d'une figure en repos, qu'elle a du *mouvement*, c'est-à-dire qu'elle est prête à se mouvoir.

L'harmonie du plus beau tableau n'est qu'une bien faible imitation de l'harmonie de la nature.

Le plus grand effort de l'art consiste souvent à sauver la difficulté.

C'est cet effet, qui caractérise en grande partie le technique ou le faire de chaque maître.

Celui qui demande un tableau, plus il détaille le sujet, plus il est sûr d'avoir un mauvais tableau. Il ignore combien dans le maître le plus habile l'art est borné.

Que m'importe que le *Laocoon* des statuaires soit antérieur ou non au *Laocoon* du poëte ? Il est certain que l'un a servi de modèle à l'autre.

Tout étant égal d'ailleurs, j'aime mieux l'histoire que les fictions.

La tête d'un homme sur le corps d'un cheval nous plaît; la tête d'un cheval sur le corps d'un homme nous déplaira. C'est au goût à créer des monstres. Je me précipiterai peut-être entre les bras d'une syrène; mais si la partie qui est femme était poisson, et celle qui est poisson était femme, je détournerais mes regards.

Je crois qu'un grand artiste peut me montrer avec succès les serpens repliés sur la tête des Euménides. Que Méduse soit belle, mais que son caractère m'inspire l'effroi, cela se peut; c'est une femme que j'aime à voir, mais dont je crains de m'approcher.

Ovide, dans ses *Métamorphoses*, fournira à la peinture des sujets bizarres; Homère les fournira grands.

Pourquoi l'*Hippogryphe*, qui me plaît tant dans le poëme, me déplairait-il sur la toile? J'en vais dire une raison bonne ou mauvaise. L'image, dans mon imagination, n'est qu'une ombre passagère. La toile fixe l'objet sous mes yeux, et m'en inculque la difformité. Il y a, entre ces deux imitations, la différence d'*il peut être* à *il est*.

La fable des habitans de l'île de Délos métamorphosés en grenouilles, est un sujet propre pour une grande pièce d'eau.

Jamais un peintre de goût n'occupera son pinceau des *Compagnons d'Ulysse changés en pourceaux*. Le Carrache l'a fait pourtant au palais Farnèse.

Ne me représentez jamais le Pô, ou ôtez-lui sa tête de taureau.

Lucien parle d'une contrée où les habitans avaient le malheureux avantage de détacher leurs yeux de leurs têtes, et d'emprunter ceux de leurs voisins quand ils avaient égaré les

leurs. = Où est cette contrée ? = Et vous, qui me faites cette question, de quel pays êtes-vous ?

Horace a dit : *Nec pueros coram populo Medea trucidet* ; et Rubens m'a montré *Judith sciant la tête d'Holopherne*. Ou Horace a dit, ou Rubens a fait une sottise.

Soyez terrible, j'y consens ; mais que la terreur que vous m'inspirez soit tempérée par quelque grande idée morale.

Si tous les tableaux de martyrs, que nos grands maîtres ont si sublimement peints, passaient à une postérité reculée, pour qui nous prendrait-elle ? Pour des bêtes féroces ou des anthropophages.

Pourquoi est-ce que les ouvrages des anciens ont un si grand caractère ? C'est qu'ils avaient tous fréquenté les écoles des philosophes.

Tout morceau de sculpture ou de peinture doit être l'expression d'une grande maxime, une leçon pour le spectateur ; sans quoi il est muet.

Deux qualités essentielles à l'artiste, la morale et la perspective.

La plus belle pensée ne peut plaire à l'esprit, si l'oreille est blessée. De là, la nécessité du dessin et de la couleur.

Dans toute imitation de la nature, il y a le technique et le moral. Le jugement du moral appartient à tous les hommes de goût ; celui du technique n'appartient qu'aux artistes.

Quel que soit le coin de la nature que vous regardiez, sauvage ou cultivé, pauvre ou riche, désert ou peuplé, vous y trouverez toujours deux qualités enchanteresses, la vérité et l'harmonie.

Transportez Salvator-Rose dans les régions glacées voisines du pôle ; et son génie les embellira.

N'inventez de nouveaux personnages allégoriques qu'avec sobriété, sous peine d'être énigmatique.

Préférez, autant qu'il vous sera possible, les personnages réels aux êtres symboliques.

L'allégorie, rarement sublime, est presque toujours froide et obscure.

La nature est plus intéressante pour l'artiste que pour moi ; pour moi ce n'est qu'un spectacle, pour lui c'est encore un modèle.

Il y a des licences accordées au dessin, et peut-être au bas-relief, qu'on refuse à la peinture. La vigueur du coloris fait sortir la fausseté, ou le hideux, ou le dégoûtant de l'objet.

L'artiste moderne vous montrera le fils d'Achille adressant la parole à la malheureuse Polyxène ; et il sera froid. L'artiste an-

tique vous le montrera saisissant la chevelure de sa victime et prêt à la frapper ; et il sera chaud. L'instant où il lui enfoncerait son glaive dans la poitrine inspirerait de l'horreur.

Je ne suis pas un capucin ; j'avoue cependant que je sacrifierais volontiers le plaisir de voir de belles nudités, si je pouvais hâter le moment où la peinture et la sculpture, plus décentes et plus morales, songeront à concourir, avec les autres beaux-arts, à inspirer la vertu et à épurer les mœurs. Il me semble que j'ai assez vu de tétons et de fesses ; ces objets séduisans contrarient l'émotion de l'âme, par le trouble qu'ils jettent dans les sens.

Je regarde *Suzanne* ; et loin de ressentir de l'horreur pour les vieillards, peut-être ai-je désiré d'être à leur place.

Monsieur de la Harpe, vous avez beau dire ; il faut agiter, tourmenter, émouvoir. On a écrit au dessous de la muse tragique : *φόβος καὶ ἔλεος*; et vous ne m'inspirerez ni la terreur, ni la pitié, si vous manquez de chaleur, pas plus que vous n'éleverez mon âme, si la vôtre est vide de noblesse.

Longin conseille aux orateurs de se nourrir de pensées grandes et nobles. Je ne dédaigne pas ce conseil ; mais le lâche se bat inutilement les flancs, pour être brave : il faut l'être d'abord, et se fortifier seulement avec le commerce de ceux qui le sont. Il faut reconnaître son cœur, quand on les lit ou qu'on les écoute ; en être étonné, s'est s'avouer incapable de parler, de penser et d'agir comme eux. Heureux celui qui, parcourant la vie des grands hommes, les approuve et ne les admire point, et dit : *ed anch' io son pittor !*

Il faut sacrifier aux grâces, même dans la peinture de la mauvaise humeur et du souci.

Rien de plus piquant qu'un accessoire mélancolique dans un sujet badin.

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus ;
Rumoresque senum severiorum
Omnes unius æstimemus assis.
Soles occidere et redire possunt :
Nobis, quum semel occidit brevis lux,
Nox est perpetua una dormienda.
Da mihi basia mille, deindè centum.

Quelque talent qu'il y ait dans un ouvrage malhonnête, il est destiné à périr, ou par la main de l'homme sévère, ou par la main de l'homme superstitieux ou dévot. = Quoi ! vous seriez assez barbare pour briser la *Vénus aux belles fesses ?* = Si je surprenais mon fils se polluant aux pieds de cette statue, je n'y manquerais pas. J'ai vu une fois une clef de montre imprimée sur les cuisses d'un plâtre voluptueux.

Un tableau, une statue licencieuse est peut-être plus dangereuse qu'un mauvais livre; la première de ces imitations est plus voisine de la chose. Dites-moi, littérateurs, artistes, répondez-moi; si une jeune innocente avait été écartée du chemin de la vertu par quelques unes de vos productions, n'en seriez-vous pas désolés; et son père vous pardonnerait-il, et sa mère n'en mourrait-elle pas de douleur? Que vous ont fait ses parens honnêtes, pour vous jouer de la vertu de leurs enfans et de leur bonheur?

Je voudrais que le remords eût son symbole, et qu'il fût placé dans tous les ateliers.

La sérénité n'habite que dans l'âme de l'homme de bien; il fait nuit dans celle du méchant.

Je n'aime pas qu'Apollon, poursuivant Daphné, soit respectueux. Il est nu; et la nymphe qu'il poursuit est nue. S'il retire son bras en arrière, s'il craint de la toucher, c'est un sot; s'il la touche, l'artiste est un indécent. La touchât-il avec le revers de la main, comme on le voit dans le tableau de Layresse, le spectateur dira : Seigneur Apollon, vous ne l'arrêterez pas comme cela; si vous craignez qu'elle ne s'enfuie pas assez vite, vous vous y prenez fort bien. = Mais peut-être que le dieu avait la peau du dessus de la main douce, et celle du dedans rude. = Laissez-moi en repos; vous n'êtes qu'un mauvais plaisant.

Vous entrez dans un appartement, et vous dites : Il y a bien du monde; ou on étouffe ici; ou il n'y a personne. Eh bien, si vous avez ce tact, qui n'est pas rare, votre toile ne sera ni vide ni surchargée.

Vous entrez dans un appartement, et vous dites : Qu'est-ce qui les a tous entassés dans cet endroit? ou je les trouve bien isolés les uns des autres? Eh bien, si vous avez ce tact, qui n'est pas rare, il y aura de l'air entre vos figures, et elles ne seront ni trop pressées ni trop éloignées.

Si l'intérêt mesure la distance de chacune à l'objet principal, elles seront à leur véritable place.

Si l'intérêt varie leur position, elles auront leur véritable attitude.

Si l'intérêt varie leur expression, elles auront leur véritable caractère.

Si l'intérêt varie la distribution des ombres et des lumières, et que chaque figure prenne de la masse générale la portion relative à leur importance, votre scène sera naturellement éclairée.

Si vos lumières et vos ombres sont larges, et que le passage des unes aux autres soit imperceptible et doux, vous serez harmonieux.

Il y a des espaces arides dans la nature, et il peut y en avoir dans l'imitation.

Quelquefois la nature est sèche, et jamais l'art ne le doit être.

Ce sont les limites étroites de l'art, sa pauvreté, qui a distingué les couleurs en *couleurs amies* et en *couleurs ennemies.* Il y a des coloristes hardis qui ont négligé cette distinction. Il est dangereux de les imiter, et de braver le jugement du goût fondé sur la nature de l'œil.

Eclairez vos objets selon votre soleil, qui n'est pas celui de la nature; soyez le disciple de l'arc-en-ciel, mais n'en soyez pas l'esclave.

Si vous savez ôter aux passions leurs grimaces, vous ne pécherez pas en les portant à l'extrême, relativement au sujet de votre tableau; alors toute votre scène sera aussi animée qu'elle peut et doit l'être.

Je sais que l'art a ses règles qui tempèrent toutes les précédentes; mais il est rare que le moral doive être sacrifié au technique. Ce n'est ni à Van-Huysum ni à Chardin que je m'adresse; dans la peinture de genre il faut tout immoler à l'effet.

La peinture de genre n'est pas sans enthousiasme; c'est qu'il y a deux sortes d'enthousiasme : l'enthousiasme d'âme et celui du métier. Sans l'un, le concept est froid; sans l'autre, l'exécution est faible; c'est leur union qui rend l'ouvrage sublime. Le grand paysagiste a son enthousiasme particulier; c'est une espèce d'horreur sacrée. Ses antres sont ténébreux et profonds; ses rochers escarpés menacent le ciel; les torrens en descendent avec fracas, ils rompent au loin le silence auguste de ses forêts. L'homme passe à travers de la demeure des démons et des dieux. C'est là que l'amant a détourné sa bien-aimée, c'est là que son soupir n'est entendu que d'elle. C'est là que le philosophe, assis ou marchant à pas lents s'enfonce en lui-même. Si j'arrête mon regard sur cette mystérieuse imitation de la nature, je frissonne.

Si le peintre de ruines ne me ramène pas aux vicissitudes de la vie et à la vanité des travaux de l'homme, il n'a fait qu'un amas informe de pierres. Entendez-vous, monsieur Machy?

Il faut réunir à une imagination grande et forte un pinceau ferme, sûr et facile; la tête de Deshays à la main de son beau-père.

Toute composition digne d'éloge est en tout et partout d'accord avec la nature; il faut que je puisse dire : Je n'ai pas vu ce phénomène, mais il est.

Comme la poésie dramatique, l'art a ses trois unités : de

temps, c'est au lever ou au coucher du soleil; de lieu, c'est dans un temple, dans une chaumière, au coin d'une forêt ou sur une place publique; d'action, c'est ou le Christ s'acheminant sous le poids d'une croix au lieu de son supplice, ou sortant du tombeau vainqueur des enfers, ou se montrant aux pèlerins d'Emmaüs.

L'unité de temps est encore plus rigoureuse pour le peintre que pour le poëte; celui-là n'a qu'un instant presque indivisible. Les instans se succèdent dans la description du poëte, elle fournirait à une longue galerie de peinture. Que de sujets depuis l'instant où la fille de Jephté vient au-devant de son père, jusqu'à celui où ce père cruel lui enfonce un poignard dans le sein!

Ces principes sont rabattus; où est le peintre qui les ignore? où est le peintre qui les observe? On a tout dit sur le costume, et il n'y a peut-être aucun artiste qui n'ait fait quelque faute plus ou moins lourde contre le costume.

Avez-vous vu la sublime composition, où *Raphaël* lève avec la main de la Vierge le voile qui couvre l'Enfant-Jésus, et l'expose à l'adoration du petit Saint-Jean qui est agenouillé à côté d'elle? Je disais à une femme du peuple: Comment trouvez-vous cela? = Fort mal. = Comment, fort mal? mais c'est un *Raphaël*. = Eh bien! votre *Raphaël* n'est qu'un âne. = Et pourquoi, s'il vous plaît? = C'est la Vierge que cette femme-là? = Oui, voilà l'Enfant-Jésus. = Cela est clair. Et celui-là? = C'est Saint Jean. = Cela l'est encore. Quel âge donnez-vous à cet Enfant-Jésus? = Mais, quinze à dix-huit mois. = Et à ce Saint Jean? = Au moins quatre à cinq ans. = Eh bien! ajouta cette femme, les mères étaient grosses en même temps.... Je n'invente point un conte; je dis un fait. Un autre fait, c'est que la composition n'en fut pas moins belle pour moi.

La même femme trouvait l'*Enfant du Silence*, du Carrache, énorme, monstrueux; et elle avait raison. Elle était choquée de la disproportion de cet enfant avec sa mère délicate; et elle avait encore raison.

C'est qu'il ne faut pas mettre la nature exagérée à côté de la nature vraie, sous peine de contradiction. Si les hommes d'Homère lancent des quartiers de roche, ses dieux enjambent les montagnes.

J'ai dit que l'artiste n'avait qu'un instant; mais cet instant peut subsister avec des traces de l'instant qui a précédé, et des annonces de celui qui suivra. On n'égorge pas encore Iphigénie; mais je vois approcher le victimaire avec le large bassin

qui doit recevoir son sang; et cet accessoire me fait frémir.

A mesure que le lieu de la scène s'éloigne, l'angle visuel s'étend, et le champ du tableau peut s'accroître. Quelle est la plus grande quantité de cet angle au fond de l'œil? Quatre-vingt-dix degrés; au-delà de cette mesure on me montre plus d'espace que je n'en puis embrasser. De là la nécessité d'étendre les espaces situés au dehors de ces lignes.

Les compositions seraient monotones, si l'action principale devait rigoureusement occuper le milieu de la scène. On peut, on doit peut-être s'écarter de ce centre, mais avec sobriété.

Qu'est-ce qu'on entend par la balance de la composition? J'en ai peut-être une idée fausse; c'est de regarder la largeur du tableau comme un levier, regarder pour nulle la pesanteur des figures placées sur le point d'appui, établir l'équilibre entre les figures placées sur les bras, et diminuer ou augmenter les efforts de part et d'autre, en raison inverse des éloignemens. Peu de figures, si le sujet l'exige, et beaucoup d'accessoires; ou beaucoup de figures et peu d'accessoires.

Pourquoi l'art s'accommode-t-il si aisément des sujets fabuleux, malgré leur invraisemblance? C'est par la même raison que les spectacles s'accommodent mieux des lumières artificielles que du jour. L'art et ces lumières sont un commencement d'illusion et de prestige. Je penserais volontiers que les scènes nocturnes auraient sur la toile plus d'effet que les scènes du jour, si l'imitation en était aussi facile. Voyez à Saint-Nicolas-des-Champs Jouvenet ressuscitant le Lazare, à la lueur des flambeaux. Voyez sous le cloître des Chartreux Saint Bruno expirant, à des lumières artificielles. J'avoue qu'il y a une convenance secrète entre la mort et la nuit, qui nous touche sans que nous nous en doutions. La résurrection en est plus merveilleuse, la mort en est plus lugubre.

Je ne dispute guère contre les actions héroïques; j'aime à croire qu'elles se sont faites. J'adopte volontiers les systèmes qui embellissent les objets. Je préfère la chronologie de Newton à celle des autres historiographes, parce que si Newton a bien calculé, Énée et Didon seront contemporains.

Il ne faut quelquefois qu'un trait pour montrer toute une figure, *et vera incessu patuit Dea*. Il ne faut quelquefois qu'un mot pour faire un grand éloge. *Alexandre épousa Roxane*. Qui était cette Roxane qu'Alexandre épousa? Apparemment la plus grande et la plus belle femme de son temps.

Les erreurs consacrées par de grands artistes deviennent avec le temps des vérités populaires. S'il existait plusieurs tableaux de

l'*Enfant-Jésus modelant et animant des oiseaux d'argile*, nous y croirions.

Beau sujet de tableau, c'est *Phryné traînée devant l'aréopage pour cause d'impiété, et absoute à la vue de son beau sein:* preuve, entre beaucoup d'autres, du cas que les Grecs faisaient de la beauté, ou des modèles qui servaient pour leurs dieux et leurs déesses.

Baudouin a traité ce sujet trop au-dessus de ses forces. Il n'a pas senti que les juges devaient occuper le côté gauche de la scène, et que la courtisane et son avocat devaient être à droite, l'avocat plus sur le fond, la courtisane plus voisine de moi. Il n'a pas su leur donner de l'expression; l'action de l'avocat au moment où il arrache la tunique de Phryné, n'a ni l'enthousiasme, ni la noblesse qu'elle exigeait. Les juges, dont il était si naturel de varier les mouvemens, sont immobiles et froids. Je ne me rappelle pas qu'il y eût aucun concours d'assistans; cependant on allait entendre les causes singulières dans Athènes comme dans Paris. Mais, c'est la courtisane surtout qu'il était difficile de rendre; aussi ne l'a-t-il pas rendue.

> Sumite materiam vestris, qui scribitis, æquam
> Viribus; et versate diù quid ferre recusent,
> Quid valeant humeri.

Un petit peintre d'historiettes tantôt ordinaires, tantôt galantes, ne pouvait que faire un pauvre rôle devant un aréopage: ce qui est arrivé à Baudouin. Il est mort épuisé de débauches. Je n'en parlerais pas ainsi, je n'en parlerais point du tout, s'il vivait. Deshays, l'autre gendre de Boucher, avait les mêmes mœurs, et a eu le même sort que Baudouin.

Quelque habile que soit un artiste, il est facile de discerner s'il a appelé le modèle ou travaillé de pratique; l'absence de certaines vérités de nature décèle ou son avarice ou sa vanité. = Mais, quand on a beaucoup imité cette nature, ne peut-on pas s'en passer? = Non. = Et pourquoi? = C'est que le mouvement du corps le plus imperceptible change toute la position des muscles, et produit des rondeurs où il y avait des méplats, des méplats où il y avait des rondeurs; toute la figure est voisine du vrai, et tout y est faux.

Ce contraste entre les figures, si sottement recommandé et plus sottement encore comparé à celui des personnages dramatiques, entendu comme il l'est par les écrivains et peut-être par les artistes, donnerait aux compositions un air d'apprêt insupportable. Allez aux Chartreux, voyez là quarante moines rangés sur deux files parallèles; tous font la même chose, aucun

ne se ressemble; l'un a la tête renversée en arrière et les yeux fermés; l'autre l'a penchée et renfoncée dans son capuchon; et ainsi du reste de leurs membres. Je ne connais pas d'autre contraste que celui-là.

Quoi donc! faut-il que l'un parle, quand un autre se taît; que l'un crie, quand un autre parle; que l'un se redresse, quand un autre se courbe; que l'un soit triste, quand un autre est gai; que l'un soit extravagant, quand un autre est sage? Cela serait trop ridicule.

Le contraste est une affaire de règle, dites-vous. Je n'en crois rien. Si l'action demande que deux figures se penchent vers la terre, qu'elles soient penchées toutes deux; et si vous les imitez d'après nature, ne craignez pas qu'elles se ressemblent.

Le contraste n'est pas plus une affaire de hasard que de règle. C'est par une nécessité, dont il est impossible de s'affranchir sans être faux, que deux figures différentes, ou d'âge, ou de sexe, ou de caractère, font diversement une même chose.

Une composition doit être ordonnée de manière à me persuader qu'elle n'a pu s'ordonner autrement; une figure doit agir ou se reposer, de manière à me persuader qu'elle n'a pu agir autrement.

Allez encore aux Chartreux; voyez *la distribution des aumônes* de Bruno à cent pauvres qui se présentent autour de lui. Tous sont debout, tous demandent, tous tendent les mains pour recevoir; et dites-moi où est le contraste entre ces figures.

Je ne sais si le contraste technique a embelli quelques compositions; mais je suis sûr qu'il en a beaucoup gâté.

Le contraste que vous recommandez se sent; celui qui me plaît ne se sent pas.

Ne croyez pas qu'on puisse conserver la même action, et tourner et retourner sa figure en cent diverses manières; il n'y en a qu'une qui soit bien, parfaitement bien; et ce n'est jamais que notre ignorance qui laisse à l'artiste le choix entre plusieurs.

Mais quoi! me direz-vous, un homme qui ramasse une pièce d'argent à terre, un de ces mendians de *Le Sueur*, par exemple, ne la peut ramasser que d'une façon, ne peut se courber plus ou moins? = A la rigueur, non. = Ne peut avoir ses deux jambes parallèles, ou l'une placée en avant et l'autre reculée en arrière? = Non. = Prendre d'une main et appuyer, ou ne pas appuyer de l'autre à terre? = Non, non. = Se précipiter avec rapidité ou ramasser avec nonchalance? = Non, non, vous dis-je. = Mais si l'artiste n'était pas le maître de varier à sa fantaisie la position de ses figures, il faudrait qu'il renonçât à son talent, ou qu'à l'occasion d'une tête, d'un pied, d'une main, d'un doigt,

il bouleversât toute son ordonnance. = Cela paraît ainsi; mais cela n'est pas. Heureusement pour l'artiste, nous n'en savons pas assez, pour sentir et accuser ses négligences. Daignez m'écouter encore un moment. L'artiste veut rendre d'après nature une action; il appelle le modèle; il lui dit : Faites telle chose; le modèle obéit et fait la chose de la manière apparemment qui lui est la plus commode : c'est l'organisation qui lui est propre, qui dispose de tous ses membres. Cela est si vrai, que, si l'artiste se sert d'un autre modèle, plus svelte ou plus lourd, plus jeune ou plus âgé, à qui il ordonne la même action, ce second modèle l'exécutera diversement. Que fait donc l'artiste qui lui relève ou baisse la tête, qui lui avance ou retire une jambe, ou qui lui pousse une main en avant, ou qui lui repousse l'autre en arrière? N'est-il pas évident qu'il contrarie l'organisation de cet homme, et qu'il le gêne plus ou moins? = Eh! que m'importe, pourvu que cette gêne m'échappe, et que l'ensemble en soit plus parfait? = Vous avez raison; mais convenez qu'il y a à cet agencement artificiel d'une figure des limites assez étroites, et qu'un peu trop de licence lui donnerait un air académique ou gêné, tout-à-fait maussade.

Voulez-vous que je vous raconte un fait qui m'est personnel? Vous connaissez ou vous ne connaissez pas la statue de Louis XV, placée dans une des cours de l'École-Militaire; elle est de Le Moine. Cet artiste faisait, un jour, mon portrait. L'ouvrage était avancé. Il était debout, immobile, entre son ouvrage et moi, la jambe droite pliée et la main gauche appuyée sur la hanche, non du même côté, du côté gauche. Mais, lui dis-je, M. Le Moine, êtes-vous bien? = Fort bien, me répondit-il. = Et pourquoi votre main n'est-elle pas sur la hanche du côté de votre jambe pliée? = C'est que par sa pression je risquerais de me renverser; il faut que l'appui soit du côté qui porte toute ma personne. = A votre avis, le contraire serait absurde? = Très-absurde. = Pourquoi donc l'avez-vous fait à votre Louis XV de l'École-Militaire?..... = A ce mot, Le Moine resta stupéfait et muet. J'ajoutai : Avez-vous eu le modèle pour cette figure? = Assurément. = Avez-vous ordonné cette position à votre modèle? = Sans doute. = Et comment s'est-il placé? est-ce comme vous l'êtes à présent, ou comme votre statue? = Comme je suis. = C'est donc vous qui l'avez arrangé autrement? = Oui, c'est moi, j'en conviens. = Et pourquoi? = C'est que j'y ai trouvé plus de grâce... = J'aurais pu ajouter : Et vous croyez que la grâce est compatible avec l'absurdité? Mais je me tus par pitié, je m'accusai même de dureté; car pourquoi montrer à l'artiste les défauts de son ouvrage, quand il n'y a plus de remède? C'est le con-

trister bien en pure perte, surtout quand il n'est plus d'âge à se corriger... A présent je reviens à vous, et je vous demande si Le Moine, au lieu d'agencer sa figure comme nous la voyons, n'aurait pas mieux fait de la rendre à peu près strictement d'après le modèle? Je dis à peu près; car le modèle le plus parfait n'étant qu'un à peu près de la figure que l'artiste se proposait d'exécuter, son action ne pouvait être qu'un à peu près de l'action qu'il se proposait de lui donner. = Mais les fautes sont rarement aussi grossières. = D'accord. Cependant vous entendrez souvent dire, des compositions d'un artiste : Il y a je ne sais quoi de contraint dans ses figures; et savez-vous d'où naît cette contrainte? De la liberté qu'il a prise de réduire l'action naturelle de son modèle aux maudites règles du technique; car convenez qu'une imitation rigoureuse, si elle avait quelque vice, ce ne serait pas celui-là. = Mais s'il arrive que le modèle soit gauche, que faire? = Sans balancer, en prendre un autre qui ne le soit pas. Tenter de corriger sa gaucherie, c'est s'exposer à tout gâter. Nous sentons bien qu'un modèle se tient mal ; mais dans les actions un peu extraordinaires, savons-nous ce qui lui manque pour se bien tenir, et le savons-nous avec cette précision que le scrupule de l'art exige? Les Flamands et les Hollandais, qui semblent avoir dédaigné le choix des natures, sont merveilleux sur ce point. Vous verrez, dans un *Kermesse* de *Téniers*, un nombre prodigieux de figures toutes occupées à différentes actions; les uns boivent, les autres, ou dansent, ou conversent, ou se querellent, ou se battent, ou s'en retournent en chancelant d'ivresse, ou poursuivent des femmes qui s'enfuient, soit en riant, soit en criant; parmi tant de scènes diverses, pas une position, pas un mouvement, pas une action qui ne vous semble être de la nature. = Mais comment font les peintres de bataille? = Il faut montrer le tableau au maréchal de Broglio, et lui demander ce qu'il en pense; ou plutôt conserver pour ce genre de peinture toute notre indulgence accoutumée. Comment voulez-vous qu'un modèle puisse montrer, avec quelque vérité, ou le soldat furieux qui s'élance, ou un soldat pusillanime qui se sauve avec effroi, et toute la variété des actions d'une journée sanglante? Le morceau produit-il une impression profonde? ne pouvez-vous ni en détacher, ni lui continuer vos regards? Tout est bien. N'entrons dans aucun détail minutieux. Avec des pieds négligés et des mains estropiées ou informes, une belle bataille est toujours un prodige d'imagination et d'art. Et puis, comment accuser de contrainte des mouvemens au milieu d'une mêlée, où chaque individu entouré de toutes parts de menaces et de péril, a la mort à droite, à gauche, par devant, par derrière, et ne

sait où trouver de la sécurité? On sent qu'alors la position doit être vacillante, incertaine et tourmentée, excepté dans celui que la fureur emporte, et qui va s'enfoncer lui-même dans la poitrine le glaive de son ennemi. Il a dit : Vaincre ou mourir ; et, en conséquence de cette résolution, son mouvement est franc, son action décidée, et sa position ne souffre de gêne que par les obstacles qu'il rencontre.

J'ai dit quelque part que les mœurs anciennes étaient plus poétiques et plus pittoresques que les nôtres; j'en dis autant ici de leurs batailles. Quelle comparaison du plus beau *Vander Meulen* avec un tableau de *Le Brun*, tel que le *Passage du Granique!* Les mœurs en s'adoucissant, l'art militaire en se perfectionnant, ont presque anéanti les beaux-arts.

La peinture est tellement ennemie de la symétrie, que, si l'artiste introduit une façade dans son tableau, il ne manquera pas d'en rompre la monotonie par quelque artifice, ne fût-ce que par l'ombre de quelque corps, ou par l'incidence oblique de la lumière. La partie éclairée semble s'avancer vers l'œil, et la partie ombrée s'en éloigner.

La proportion produit l'idée de force et de solidité.

L'artiste évitera les lignes parallèles, les triangles, les carrés, et tout ce qui approche des figures géométriques, parce qu'entre mille cas où le hasard dispose des objets, il n'y en a qu'un seul où il rencontre ces figures. Pour les angles aigus, c'est l'ingratitude et la pauvreté de leurs formes qui les proscrit.

Il y a une loi pour la peinture de genre, et pour les groupes d'objets pêle-mêle entassés. Il faudrait leur supposer de la vie, et les distribuer comme s'ils s'étaient arrangés d'eux-mêmes, c'est-à-dire, avec le moins de gêne et le plus d'avantage pour chacun d'eux.

Celui qui fait la statue dans le *Festin de Pierre* se tient roide, prend une attitude contrainte, imite le bloc de marbre de son mieux ; mais c'est donc une mauvaise statue qu'il veut imiter? Et pourquoi n'en imiterait-il pas une bonne? En ce cas, il doit s'arranger d'après son rôle comme une statue de grand maître, avoir de l'expression, de la vie, de la noblesse, de la grâce. La seule qualité qui lui soit propre avec l'ouvrage de l'art, c'est l'immobilité, qui ne contredit pas le mouvement. Est-ce que Sisyphe, qui pousse la roche vers le haut du rocher, ne se meut pas?

Il ne faut pas croire que les êtres inanimés soient sans caractère. Les métaux et les pierres ont les leurs. Entre les arbres, qui n'a pas observé la flexibilité du saule, l'originalité du peuplier, la roideur du sapin, la majesté du chêne? Entre les fleurs,

la coquetterie de la rose, la pudeur du bouton, l'orgueil du lys, l'humilité de la violette, la nonchalance du pavot? *Lentove papavera collo.*

La ligne ondoyante est le symbole du mouvement et de la vie; la ligne droite est le symbole de l'inertie ou de l'immobilité. C'est le serpent qui vit, ou le serpent glacé.

Un sujet, sur lequel je proposerais à un compositeur de s'exercer, c'est celui de *Josephe expliquant son songe à ses frères* rangés autour de lui, et l'écoutant en silence. C'est là qu'il apprendrait à ordonner, à contraster et à varier les positions et les expressions. J'en ai vu le dessin, d'après *Raphaël.*

Les quatre chevaux d'un quadrige ne se ressemblent pas.

Les groupes se lient dans toute la composition, comme chaque figure dans le groupe.

Les chevaux de l'Aurore, ceux qui emportent le char du Soleil, s'acheminent vers un terme donné. La fougue irrégulière ne leur convient donc pas.

Carle Vanloo modelait en argile les figures de ses groupes, afin de les éclairer de la manière la plus vraie et la plus piquante. Layresse peignait ses figures, les découpait et les assemblait de la manière la plus avantageuse pour le groupe. J'approuve l'expédient de Vanloo; j'aime à le voir promener sa lumière autour de son groupe d'argile. Je craindrais que le moyen de Layresse ne rendît l'ensemble, sinon maniéré, du moins froid.

C'est une action commune à plusieurs figures qui forment le groupe; les ombres et la lumière achèvent la liaison, mais ne la font pas.

Si l'on veut définir par l'effet le manque de repos dans un tableau, c'est une prétention égale de toutes les figures à mon attention. C'est une compagnie de beaux-esprits qui parlent tous à la fois sans s'entendre, qui me fatiguent et qui me font fuir, quoiqu'ils disent d'excellentes choses.

Il y a le repos de l'esprit dont je viens de parler, et le repos des couleurs et des ombres, des couleurs ternes ou brillantes, le repos de l'œil.

Dans la description d'un tableau, j'indique d'abord le sujet; je passe au principal personnage, de là aux personnages subordonnés dans le même groupe; aux groupes liés avec le premier, me laissant conduire par leur enchaînement, aux expressions, aux caractères, aux draperies, au coloris, à la distribution des ombres et des lumières, aux accessoires, enfin à l'impression de l'ensemble. Si je suis un autre ordre, c'est que ma description est mal faite, ou le tableau mal ordonné.

Il faut bien de l'art pour faire couper avec grâce une figure

par la bordure. Cette figure ne sort jamais; elle rentre toujours dans le lieu de la scène.

Téniers a fait la satyre la plus forte des repoussoirs. Il y en a sans doute dans ses tableaux; mais on ne sait où ils sont. Il exécute une composition à trente ou quarante personnages, comme le Guide, le Corrège ou le Titien font une Vénus toute nue. Les teintes, qui discernent et arrondissent les formes, se fondent les unes dans les autres si imperceptiblement, que l'œil croit n'en apercevoir qu'une seule du même blanc. De même, dans Téniers, le spectateur cherche ce qui donne de la profondeur à la scène, ce qui sépare cette profondeur en une infinité de plans, ce qui fait avancer et reculer ses figures, ce qui fait circuler l'air autour d'elles; et il ne le trouve pas.

C'est qu'il en doit être d'un tableau comme d'un arbre, ou de tout autre objet isolé dans la nature, où tout se sert réciproquement de repoussoir.

Deux discours à prononcer, l'un dans une académie, l'autre dans une place publique, sont comme les deux Minerves, l'une de Phidias, et l'autre d'Alcamène. Les traits de l'une seraient trop délicats et trop fins pour être vus de loin; les traits de l'autre trop informes, trop grossiers pour être vus de près. Heureux le littérateur ou l'artiste qui plaît à toutes les distances!

On peut donner à un paysage l'apparence concave ou l'apparence convexe. Celle-ci, s'il y a un sujet qui occupe le devant de la scène, alors le fond se terminera en un espace vaste et presque illimité. Celle-là, si le paysage est le sujet principal, l'espace nu est alors sur le devant, le paysage occupe et termine le fond. Je fais abstraction des percées que l'auteur se sera ménagées.

Rubens et le Corrège ont employé ces deux formes. *La Nuit* du Corrège est concave; son *Saint George* est convexe.

L'apparence concave disperse et étend les objets sur le fond; l'apparence convexe les rassemble sur le devant. L'une convient donc au paysage historique, et l'autre au paysage pur et simple.

Layresse prétend qu'il est permis à l'artiste de faire entrer le spectateur dans la scène de son tableau. Je n'en crois rien; et il y a si peu d'exceptions, que je ferais volontiers une règle générale du contraire. Cela me semblerait d'aussi mauvais goût, que le jeu d'un acteur qui s'adresserait au parterre. La toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au-delà. Lorsque Susanne s'expose nue à mes regards, en opposant aux regards des vieillards tous les voiles qui l'enveloppaient, Susanne est chaste, et le peintre aussi; ni l'un ni l'autre ne me savaient là.

Il ne faut jamais interrompre de grandes masses par de petits

détails ; ces détails les rapetissent en m'en donnant la mesure. Les tours de Notre-Dame seraient bien plus hautes, si elles étaient tout unies.

Je ne crois pas qu'il puisse y avoir plus d'une percée dans un paysage ; deux couperaient la composition, et rendraient l'œil aussi perplexe qu'un voyageur à l'entrée de deux chemins.

La composition la plus étendue ne comporte qu'un très-petit nombre de divisions capitales, une, deux, trois tout au plus. Autour de ces divisions quelques figures isolées, quelques groupes de deux ou trois figures font un très-bel effet.

Le silence accompagne la majesté. Le silence est quelquefois dans la foule des spectateurs ; et le fracas est sur la scène. C'est en silence que nous sommes arrêtés devant *les batailles* de *Le Brun*. Quelquefois il est sur la scène ; et le spectateur se met le doigt sur les lèvres, et craint de le rompre.

En général, la scène silencieuse nous plaît plus que la scène bruyante. Le Christ au jardin des Oliviers, l'âme triste jusqu'à la mort, délaissé de ses disciples endormis autour de lui, m'affecte bien autrement que le même personnage flagellé, couronné d'épines, et abandonné aux risées, aux outrages et à la criaillerie de la canaille juive.

Otez aux tableaux flamands et hollandais la magie de l'art ; et ce seront des croûtes abominables. *Le Poussin* aura perdu toute son harmonie ; et *le Testament d'Eudamidas* restera une chose sublime.

Que voit-on dans ce tableau d'Eudamidas ? le moribond sur la couche ; à côté, le médecin qui lui tâte le pouls ; le notaire qui reçoit ses dernières volontés ; sur les pieds du lit, la femme d'Eudamidas assise, et le dos tourné à son mari ; sa fille, couchée à terre entre les genoux de sa mère, et la tête penchée dans son giron. Il n'y a point là de cohue. La multiplicité ou la foule est bien voisine du désordre. Et quels sont ici les accessoires ? pas d'autres que l'épée et le bouclier du principal personnage, attachés à la muraille du fond. Le grand nombre d'accessoires est bien voisin de la pauvreté. Cela s'appelle des *bouche-trous* en peinture et des *fières-chapeaux* en poésie.

Le silence, la majesté, la dignité de la scène sont des choses peu senties par le commun des spectateurs. Presque toutes *les Saintes Familles* de *Raphaël*, du moins les plus belles, sont placées dans des lieux agrestes, solitaires et sauvages ; et quand il a choisi de pareils sites, il savait bien ce qu'il faisait.

Toutes les scènes délicieuses d'amour, d'amitié, de bienfaisance, de générosité, d'effusion de cœur, se passent au bout du monde.

Peindre comme on parlait à Sparte.

En poésie dramatique et en peinture, le moins de personnages qu'il est possible.

La toile, comme la salle à manger de Varron, jamais plus de neuf convives.

Les peintres sont encore plus sujets au plagiat que les littérateurs. Mais les premiers ont ceci de particulier, c'est de décrier et le maître et le tableau qu'ils ont copié. N'est-il pas vrai, M. Pierre?

Je regardais la cascade de Saint-Cloud; et je me disais : Quelle énorme dépense pour faire une jolie chose, tandis qu'il en aurait coûté la moitié moins pour faire une belle chose! Qu'est-ce que tous ces petits jets d'eau, toutes ces petites chutes de gradins en gradins, en comparaison d'une grande nappe s'échappant de l'ouverture d'un rocher ou d'une caverne sombre, descendant avec fracas, rompue dans sa chute par des énormes pierres brutes, les blanchissant de son écume, formant dans son cours de profondes et larges ondes; les masses rustiques du haut, tapissées de mousses, et couvertes, ainsi que les côtés, d'arbres et de broussailles distribués avec toute l'horreur de la nature sauvage? Qu'on place un artiste en face de cette cascade, qu'en fera-t-il? Rien. Qu'on lui montre celle-ci; et aussitôt il tirera son crayon.

Cet exemple n'est pas le seul, où, pour s'assurer si l'ouvrage de l'art est de bon ou de mauvais goût, de grand goût ou de petit goût, il ne s'agit que d'en faire le sujet de l'imitation de la peinture. S'il est beau sur la toile, dites qu'il est beau en lui-même.

Le poëte dit :

> Il n'est point de monstre odieux,
> Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux.

J'en excepte les têtes de nos jeunes femmes, coiffées comme elles le sont à présent.

Elzheimer, victime de la manière finie et précieuse, mais lente et peu lucrative, mourut consumé de chagrin et accablé de misère, presque au sortir de la prison où ses dettes l'avaient conduit. Le prix actuel de trois de ses tableaux l'aurait enrichi.

Dans toute composition en général, l'œil cherche le centre, et aime à s'arrêter sur le plan du milieu.

Les artistes appellent *réveillons*, des accidens de lumières qui rompent la monotonie d'un endroit de la toile. Tous ces réveillons sont faux. On dirait qu'il en est d'un tableau comme d'un ragoût, auquel on peut toujours ôter ou donner une pointe de sel.

Quand on a bien choisi la nature, il est difficile de s'y conformer trop rigoureusement; autant de coups de pinceau donnés pour l'embellir, autant d'efforts malheureux pour lui ôter son originalité. Il y a une teinte de rusticité, qui convient singulièrement aux ouvrages d'imitation, en quelque genre que ce soit, parce que la nature la conserve dans ses ouvrages, à moins qu'elle n'en ait été effacée par la main de l'homme. La nature ne fait point d'arbres en boule; c'est le ciseau du jardinier, commandé par le goût gothique de son maître; et les arbres en boule vous plaisent-ils beaucoup? L'arbre des forêts le plus régulier a toujours quelques branches extravagantes; gardez-vous de les supprimer, vous en feriez un arbre de jardin. (*Voyez* ci-dessous.)

Du coloris, de l'intelligence des lumières, et du clair-obscur.

Est-il vrai qu'il y ait plus de dessinateurs que de coloristes? Si cela est vrai, quelle en est la raison?

Il y a plus de logiciens que d'hommes éloquens, j'entends vraiment éloquens. L'éloquence n'est que l'art d'embellir la logique.

Il y a plus de gens de sens, que d'hommes d'esprit; j'entends le vraiment bel-esprit. L'esprit n'est que l'art d'habiller la raison.

Le chancelier Bacon et Corneille ont démontré que le bel-esprit n'était pas incompatible avec le génie. Ce sont des montagnes, au pied desquelles croissent des marguerites.

Nous avons notre clair-obscur comme les peintres, si son principal effet est d'empêcher l'œil de s'égarer, en le fixant sur certains objets.

Faute d'une lumière large, nos ouvrages papillotent comme les leurs.

Voulez-vous savoir ce que c'est que papilloter? opposez l'*Esther devant Assuérus* au *Paralytique* de Greuze, Cicéron à Sénèque.

Tacite est *le Rembrandt* de la littérature : des ombres fortes et des clairs éblouissans.

Faites comme *le Tintoret*, qui, pour soutenir sa couleur, plaçait à côté de son chevalet quelque morceau du *Schiavone*. Un jeune élève suivit ce conseil, et ne peignit plus.

Ennius n'avait vu que l'ombre d'Homère.

Ah! si *le Titien* eût dessiné et composé comme *Raphaël!* Ah! si *Raphaël* eût colorié comme *le Titien!*... C'est ainsi qu'on rabaisse deux grands hommes.

Je l'ai vu ce *Ganimède* de *Rembrandt :* il est ignoble; la crainte a relâché le sphincter de sa vessie; il est polisson : l'aigle qui l'enlève par sa jaquette met son derrière à nu; mais ce petit

tableau éteint tout ce qui l'environne. Avec quelle vigueur de pinceau et quelle furie de caractère cet aigle est peint!

Je vous entends; il fallait penser comme *Léocharès*, et peindre comme *Rembrandt*... Oui, il fallait être sublime de tout point.

Il faut que la lumière, soit naturelle, soit artificielle, soit une; des compositions, éclairées en même temps par des lumières différentes, sont très-communes.

On ramène toute la magie du clair-obscur à la grappe de raisin; et c'est une idée très-belle, et qui peut être simplifiée. La scène la plus vaste n'est qu'un grain de la grappe; fixez le point de l'œil, et dégradez les ombres et les lumières comme vous le verrez sur ce grain. Tracez sur votre toile le cercle terminateur de la lumière et de l'ombre.

Au lieu de votre principal groupe, mettez en perspective un prisme de la grandeur de votre première figure; continuez les lignes de ce prisme à tous les points qui terminent votre toile; et soyez sûr de ne pécher ni contre l'entente des lumières, ni contre la véritable diminution des objets.

Je ne prétends point donner des règles au génie. Je dis à l'artiste: Faites ces choses; comme je lui dirais: Si vous voulez peindre, ayez d'abord une toile.

Ainsi trois sortes de lignes préliminaires: la ligne terminatrice de la lumière, la ligne de la balance des figures, et les lignes de la perspective.

La pratique des couleurs réelles et des couleurs locales ne peut s'obtenir que d'une longue expérience.

Combien de choses l'artiste doit avoir vues, combinées, agencées dans son imagination, avant que de passer le pouce dans sa palette; et cela sous peine de peindre et de repeindre sans cesse!

Le maître tâtonne moins que son élève; mais il tâtonne aussi. Combien de beautés et de défauts inattendus naissent ou disparaissent sous le pinceau!

Je sais ce que cela deviendra, est un mot qui n'est que d'un musicien, d'un littérateur, ou d'un artiste consommé.

Le vrai de la nature est la base du vraisemblable de l'art.

C'est la couleur qui attire, c'est l'action qui attache; ce sont ces deux qualités qui font pardonner à l'artiste les légères incorrections du dessin; je dis à l'artiste peintre, et non à l'artiste sculpteur. Le dessin est de rigueur en sculpture; un membre, même faiblement estropié, ôte à une statue presque tout son prix.

Les mains de Daphné, dont les doigts poussent des feuilles de laurier sous le pinceau de *Le Moine*, sont pleines de grâce;

Il y a dans la distribution de ces feuilles une élégance que je ne puis décrire. Je doute qu'il eût jamais rien fait de Lycaon métamorphosé en loup. Les cornes naissantes sur la tête d'Actéon auraient été moins ingrates. La différence de ces sujets se sent mieux qu'elle ne s'explique.

Layresse donne le nom de *seconde. couleur* à la demi-teinte placée sur la partie claire du côté du contour, procédé qui fait fuir vers le fond les parties convexes des corps, et qui leur donne de la rondeur.

Il y a les teintes de clair et les demi-teintes de clair; les teintes d'ombres et les demi-teintes d'ombres : système compris sous la dénomination générale de *dégradation de la lumière*, depuis le plus grand clair jusqu'à l'ombre la plus forte.

Il y a plusieurs moyens techniques pour affaiblir et fortifier, hâter ou retarder cette dégradation sur sa route :

Par les ombres accidentelles, par les reflets, par les ombres passagères, par les corps interposés; mais quel que soit celui des moyens qu'on emploie, la dégradation n'en subsiste pas moins, soit qu'on la fortifie, soit qu'on l'affaiblisse; soit qu'on la retarde, soit qu'on l'accélère. Dans l'art, ainsi que dans la nature, rien par saut : *nihil per saltum;* et cela sous peine de faire ou des trous d'ombre, ou des ronds de clair, et d'être découpé.

Ces trous d'ombre et ces ronds de clair ne se trouvent-ils pas dans la nature? je le crois. Mais qui vous a prescrit d'être l'imitateur rigoureux de la nature?

Qu'est-ce qu'un fond? C'est, ou un espace sans bornes où toutes les couleurs des objets se confondent au loin, finissent par produire la sensation d'un blanc grisâtre; ou c'est un plan vertical qui reçoit la lumière ou directe ou glissante, et qui dans l'un et l'autre cas est assujéti aux règles de la dégradation.

Ainsi qu'on l'a dit de la lumière et des ombres, les termes de *teintes* et de *demi-teintes* se disent d'une même couleur.

La teinte, qui sert de passage de la lumière à l'ombre, ou le dernier terme de la dégradation de la lumière, est plus large que celle de la lumière couchée vers le contour dans la partie claire. *Layresse* l'appelle *demi-teinte.*

Tous ces préceptes ne peuvent être bien entendus que par l'artiste, qui devrait en marquer la pratique, la baguette à la main, dans une galerie, sur différens ouvrages.

C'est un artifice fort adroit que d'emprunter d'un reflet cette demi-teinte, qui semble entraîner l'œil au-delà de la partie visible du contour. C'est bien alors une magie; car le spectateur sent l'effet, sans en pouvoir deviner la cause.

Rien n'est plus sûr : l'habitude perpétuelle de regarder les objets éloignés et voisins, d'en mesurer l'intervalle par la vue, a établi dans notre organe une échelle enharmonique de tons, de semi-tons, de quart de tons, tout autrement étendue et tout aussi rigoureuse que celle de la musique par l'oreille ; et l'on peint faux pour l'œil, comme l'on chante faux pour l'oreille.

L'entente des reflets dans une grande composition, ou l'action et la réaction des corps éclairés les uns sur les autres, me semble d'une difficulté incompréhensible, tant pour la multitude que pour la mesure de ces causes. Je crois que, sur ce point, le plus grand peintre doit beaucoup à notre ignorance.

C'est aux reflets que l'ombre doit sa clarté et son plus ou moins de clarté.

Il me semble que *Rembrandt* aurait dû écrire au bas de toutes ses compositions : *Per foramen vidit et pinxit ;* sans quoi on n'entend pas comment des ombres aussi fortes peuvent entourer une figure aussi vigoureusement éclairée.

Mais les objets sont-ils faits pour être vus par des trous ? Si la lumière forte descend brusquement, et perce les ténèbres d'une caverne, c'est un accident dont je permets l'imitation à l'artiste ; mais je ne souffrirai jamais qu'il s'en fasse une règle.

Par les reflets, la lumière primitive peut se replier sur elle-même et devenir plus forte par accident. Exemple : En même temps que la lumière primitive tombe sur un objet, cet objet peut encore recevoir le reflet d'un mur blanc. Je demande si l'objet ne doit pas avoir alors plus d'éclat que la lumière primitive ? Il peut donc, et il doit donc arriver par accident, que la lumière primitive ne soit pas la plus forte lumière de la composition.

On n'a peut-être jamais dit aux élèves, dans aucune école, que l'angle de réflexion de la lumière, ainsi que des autres corps, était égal à l'angle d'incidence.

Le point lumineux étant donné, et l'ordonnance du tableau, je vois dans ma tête une multitude de rayons réfléchis qui se croisent entre eux et qui croisent la lumière directe. Comment l'artiste réussit-il à débrouiller toute cette confusion ? S'il ne s'en soucie pas, comment sa composition me plaît-elle ?

Qu'a de commun la lumière, et même la couleur d'un corps isolé et exposé à la lumière directe du soleil, avec la lumière et la couleur du même corps assailli de tous côtés par les reflets plus ou moins forts d'une multitude d'autres corps diversement éclairés et colorés ? Franchement je m'y perds ; et j'imagine quelquefois qu'il n'y a de beaux tableaux que ceux de la nature.

Qu'est-ce qu'un corps rouge ? Newton vous répondra : C'est un

corps qui absorbe tous les autres rayons, et qui ne vous renvoie que les rouges.

Que résulte-t-il du mélange de deux couleurs? une troisième qui n'est ni l'une ni l'autre. Le vert est le résultat du bleu et du jaune.

Comment concilier la pratique de ces faits physiques avec la théorie des reflets qui combinent une multitude de diverses couleurs à la fois? Je m'y perds encore, et reviens à la même conclusion, que j'oublierai au premier coup d'œil que je jetterai sur mon Vernet; mais ce ne sera pas sans me dire: Ce Vernet si harmonieux n'a peut-être pas sur toute sa surface un seul point qui, rigoureusement parlant, ne soit faux. Cela m'afflige; mais il faut oublier la richesse de la nature et l'indigence de l'art, ou s'affliger.

Je me lève avant l'astre du jour. Je promène mes regards sur un paysage varié par des montagnes tapissées de verdure; de grands arbres touffus s'élèvent sur leurs sommets; de vastes prairies sont étendues à leurs pieds; ces prairies sont coupées par les détours d'une rivière qui serpente. Là, c'est un château; ici, c'est une chaumière. Je vois arriver de loin le pâtre avec ses troupeaux; il sort à peine du hameau, et la poussière me dérobe encore la vue de ses animaux. Toute cette scène silencieuse et presque monotone, a sa couleur terne et réelle. Cependant l'astre du jour a paru, et tout a changé par une multitude innombrable et subite de prêts et d'emprunts; c'est un autre tableau, où il ne reste pas une feuille, pas un brin d'herbe, pas un point du premier. Mets la main sur la conscience, Vernet, et réponds moi: Es-tu le rival du soleil? Et ce prodige est-il aussi au bout de ton pinceau?

Les *rehauts* sont des effets nécessaires du reflet, ou ils sont faux.

Vénus est plus blanche au milieu des trois Grâces, que seule; mais cet éclat qu'elle en reçoit, elle le leur rend.

Les reflets d'un corps obscur sont moins sensibles que les reflets d'un corps éclairé; et le corps éclairé est moins sensible aux reflets que le corps obscur.

L'air et la lumière circulent et jouent entre les poils hérissés de la hure d'un sanglier, entre les flocons touffus de la toison de la brebis, entre les inégalités de l'étoffe velue, entre les grains d'une terrasse sabloneuse. C'est l'absence de ce jeu qui donne le mat aux clairs du satin, une sorte de crudité à ses ombres et à celles de toutes les étoffes glacées.

Les nuances diversement sensibles, résultantes de la palette complète d'un artiste se comptent; elles ne vont pas au-delà de huit cent dix-neuf.

On dit que le rouge et le blanc sont antipathiques. Mais est-ce *Van-Huysum* qui le dit? Si *Chardin* me l'assure, je le croirai.

Santerre, dont le coloris était tendre et vrai, n'employait que cinq couleurs. Les anciens n'en ont employé que quatre, le rouge, le jaune, le blanc et le noir. Peut-être faut-il y joindre le bleu, et le vert donné par le mélange du bleu et du jaune.

Le peintre est puni de la multiplicité de ses couleurs, par le désaccord plus ou moins prompt de son tableau, suite nécessaire de l'action et de la réaction des matières les unes sur les autres. Le même châtiment est réservé au coloriste perplexe qui tourmente sa palette.

Le Géorgion, grand coloriste, selon le témoignage de *de Piles*, tirait toutes ses carnations, quelle que fût la différence d'âge et de sexe, de quatre couleurs principales.

Si de sculpteur, et de grand sculpteur qu'il est, *Falconet* eût été peintre, il eût, je crois, été peu soucieux du choix de ses couleurs; il aurait dit, s'il eût été conséquent : Eh! que m'importe que mon tableau reste harmonieux, s'il ne se désaccorde que quand je n'y serai plus?

Ces yeux d'émail, ces cheveux dorés et tous ces riches ornemens des statues anciennes me paraissent une invention de prêtres sans goût; invention qui est sortie des temples pour infecter la société.

Néron fit dorer et gâter la statue d'Alexandre. Cela ne me déplaît pas; j'aime qu'un monstre soit sans goût. La richesse est toujours gothique.

Les connaisseurs font grand cas des eaux-fortes des peintres; et ils ont raison.

Quoique toute ma réflexion soit tournée vers les principes spéculatifs de l'art, cependant, lorsque je rencontre quelques procédés qui tiennent à sa magie pratique, je ne puis m'empêcher d'en faire note. Voyez ce que dit *Layresse*, ce maître plus jaloux, à ce qu'il m'a semblé, de la perpétuité de son art que de sa propre réputation : « Ce bleuâtre, qu'on appelle le tendre, le » délicat, ne doit point être mis sur la toile quand on empâte le » tableau; mais noyé dans les teintes à la dernière main. On ne » le fera point de bleu mélangé de gris et de blanc; mais on le » répandra en trempant la pointe du pinceau dans le spalte » tempéré et dans l'outremer... C'est le même faire pour les » reflets ou réflexions de la lumière. »

Voulez-vous faire des progrès sûrs dans la connaissance si difficile du technique de l'art? Promenez-vous dans une galerie avec un artiste, et faites-vous expliquer et montrer sur la toile

l'exemple des mots techniques; sans cela, vous n'aurez jamais que des notions confuses de *contours coulans*, de *belles couleurs locales*, de *teintes vierges*, de *touche franche*, de *pinceau libre*, *facile*, *hardi*, *moelleux*, *faits avec amour*, de ces *laissés* ou *négligences heureuses*. Il faut voir et revoir la qualité à côté du défaut; un coup d'œil supplée à cent pages de discours.

Les traités élémentaires de peinture, au rebours des traités élémentaires des autres sciences, ne sont intelligibles que pour les maîtres.

Un artiste, qui n'était pas sans talent, fit le portrait d'un général d'armée; le bâton de commandant qu'il tenait dans sa main était si vif de lumières, qu'on avait beau fixer ses yeux sur la figure, le bâton les rappelait toujours.

Sans l'harmonie, ou, ce qui est la même chose, sans la subordination, il n'est pas possible de voir l'ensemble; l'œil est forcé de sautiller sur la toile.

De l'antique.

Les exercices de la gymnastique produisaient deux effets; ils embellissaient le corps, et rendaient le sentiment de la beauté, populaire.

Rubens faisait un cas infini des anciens, qu'il n'imita jamais. Comment un si grand maître s'en tint-il toujours aux formes grossières de son pays? Cela ne s'entend pas.

Partout où il est honteux de servir de modèle à l'art, l'artiste fera rarement de belles choses. On n'aime pas assez la musique, tant qu'on est scrupuleux sur les paroles.

Les jeunes Lacédémoniennes dansaient toutes nues, et les Athéniennes les appelaient *montre-cul*. Elles le montraient bien en pure perte pour les beaux-arts qui n'étaient exercés à Sparte que par des étrangers ou des esclaves.

Question. Il est certain que, plus les parties fatiguent, plus les muscles se gonflent et se détachent. Le lutteur de profession n'a pas le bras droit aussi arrondi, aussi coulant que le bras gauche. Si vous peignez un lutteur, corrigerez-vous ce défaut?

L'*Hercule* de *Glycon* a le cou très-fort, relativement à la tête et aux jambes.

Ces belles antiques, vous les voyez, mais vous n'avez jamais entendu le maître; mais vous ne l'avez point vu le ciseau à la main; mais l'esprit de l'école est perdu pour vous; mais vous n'avez pas sous vos yeux l'histoire en bronze ou en marbre des progrès successifs de l'art; depuis son origine grossière jusqu'au moment de sa perfection. Vous êtes, relativement à ces chefs-

d'œuvre, ce que le physicien est relativement aux phénomènes de la nature.

L'étude profonde de l'anatomie a plus gâté d'artistes qu'elle n'en a perfectionnés. En peinture comme en morale, il est bien dangereux de voir sous la peau.

Qu'apprendre de l'antique? A discerner la belle nature. Négliger l'étude des grands modèles, c'est se placer à l'origine de l'art; et aspirer à la gloire de Créateur.

Le choix de la nature est indifférent à *Pigale;* il a cependant fait une fois un *Mercure* et une *Vénus* dignes des anciens. Estime-t-il, n'estime-t-il pas ces ouvrages?

Sa *Vierge* de Saint-Sulpice a les narines serrées et les autres défauts du visage de sa femme.

Si je demandais à un artiste : Lorsque tu fais succéder dans ton atelier tant de modèles, que cherches-tu? Je ne serais ni choqué, ni surpris, s'il me répondait : Je cherche une antique.

Antoine *Coypel* était certainement un homme d'esprit, lorsqu'il a dit aux artistes : « Faisons, s'il se peut, que les figures » de nos tableaux soient plutôt les modèles vivans des statues » antiques, que ces statues les originaux des figures que nous » peignons. » On peut donner le même conseil aux littérateurs.

On a reproché au *Poussin* de copier l'antique; cela peut être vrai du dessin et des draperies, mais non des passions. En ce cas, a-t-il mal fait?

Ceux qui désapprouvent la tête de la *Vénus aux belles fesses*, ne savent pas ce qu'elle fait.

Sur soixante mille statues antiques qu'on trouve à Rome et aux environs, une centaine de belles, une vingtaine d'exquises.

Le *Laocoon* et l'*Apollon* ont tous deux la jambe gauche plus longue que la droite; le premier, de quatre minutes ou un tiers de partie; le second, de près de neuf minutes. La *Vénus de Médicis* a la jambe qui ploie près d'une partie trois minutes de plus que la jambe qui porte. La jambe droite du plus grand des enfans du Laocoon a presque neuf minutes de plus que la gauche. On explique cela par l'endroit d'où ces figures devraient être vues. Ces parties paraissant de là en raccourci, auraient semblé défectueuses. L'altération de la nature est bien hardie, et cette explication d'*Audran* sujette à bien des difficultés. Cependant, il n'est pas à présumer que les auteurs de ces incomparables morceaux se soient trompés d'inadvertance. Quel est l'artiste de nos jours qui oserait en faire autant? Quel est celui qui l'aurait osé, sans être blâmé? Que nous serions heu-

reux, si nos contemporains voulaient nous juger, comme si nous étions morts il y a trois mille ans!

Ceux qui ont attaqué la tête de la Vénus de Médicis, n'ont pas, ce me semble, saisi l'esprit de la figure. Le caractère d'une femme qui se dérobe à des regards indiscrets, peut-il être trop sévère? Comment appelez-vous cette Vénus? = *Vénus pudique*. = Eh bien! tout est dit.

Le peintre *Timanthe*, d'après le poëte Euripide, a voilé la tête d'Agamemnon. C'est bien fait; mais cet artifice ingénieux fut usé dès la première fois; et il n'y faut pas revenir.

Ils ne veulent pas que Vénus s'arrache les cheveux sur le corps d'Adonis, ni moi non plus. Cependant, le poëte a dit:

Inornatos laniavit Diva capillos;
Et repetita suis percussit pectora palmis.

D'où vient cela? si ce n'est que les coups qu'on imagine blessent moins que ceux qu'on voit?

Ce qui m'affecte spécialement dans ce fameux groupe du Laocoon et de ses enfans, c'est la dignité de l'homme, conservée au milieu de la profonde douleur. Moins l'homme qui souffre se plaint, plus il me touche. Quel spectacle que celui de la femme forte dans les tourmens!

Falconet s'est bien moqué du *Pâris d'Euphranor*, où l'on reconnaissait l'arbitre de trois déesses, l'amant d'Hélène et le meurtrier d'Achille. Quoi donc! est-ce que cette figure ne pouvait pas réunir la finesse dans le regard, la volupté dans l'attitude, et quelques traits caractéristiques de la perfidie? Quand je le regarde, lui, j'y vois bien plus de choses; je vois, dans sa physionomie, l'esprit, l'ironie, le cynisme, la brusquerie, la fausse douceur, l'envie, l'hypocrisie, la fausseté; et s'il fallait entrer dans le détail, je désignerais chaque trait de sa personne analogue à chacune de ses passions. Ce qui me conduit à croire que, si l'on cherchait une figure qui n'eût qu'un seul et unique caractère, peut-être ne la trouverait-on pas.

Le point important de l'artiste, c'est de me montrer la passion dominante si fortement rendue, que je n'aie pas la tentation d'y en démêler d'autres qui y sont pourtant. Les yeux disent une chose, la bouche en dit une autre, et l'ensemble de la physionomie une troisième.

Et puis, l'artiste n'a-t-il aucun droit à compter sur mon imagination? Et lorsqu'on nous a prononcé le nom d'un homme connu par ses bonnes ou ses mauvaises mœurs, ne lisons-nous pas tout courant sur son visage l'histoire de sa vie?

Falconet, qui chicane Pline, aurait-il été plus indulgent pour

Gomazzo, qui dit d'une maquette du *Christ enfant* de Léonard de Vinci, que *nella si vide la simplicità e purità del Fanciullo accompagnata da un certo che dimostra sapienza, intelletto e maesta; e l'aria che pure è di Fanciullo tenero e pare haver del vecchio savio, cosa veramente eccellente.*

Croyez-vous qu'il fût indifférent pour le *Jupiter* de Phidias, que le spectateur ignorât ou connût les beaux vers d'Homère : *Il consent du mouvement de ses noirs sourcils; sa divine chevelure s'agite sur sa tête immortelle, et tout l'Olympe est ébranlé?* On voit tout cela dans le *Jupiter* de Phidias.

La colère du *Saint Michel*, du Guide, est aussi noble, aussi belle que la douleur du *Laocoon.*

Qu'est-ce que le Dieu du peintre? c'est le vieillard le plus majestueux que nous puissions imaginer. Si le modèle nous en est inconnu dans la nature, c'est vraiment Dieu.

Qui est-ce qui a vu Dieu? c'est Raphaël, c'est le Guide.

Qui est-ce qui a vu Moïse? c'est Michel-Ange.

Si vous en exceptez quelques unes, presque toutes les figures antiques ont la tête un peu surbaissée. C'est le caractère de la réflexion ou de la qualité propre à l'homme; l'homme est l'animal réfléchissant.

Je crois qu'il faut plus de temps pour apprendre à regarder un tableau, qu'à sentir un morceau de poésie. Peut-être en faut-il davantage pour bien juger une gravure.

De la grâce, de la négligence, et de la simplicité.

La grâce n'appartient guère qu'aux natures délicates et faibles. Omphale a de la grâce, Hercule n'en a pas. La rose, l'œillet, le calice de la tulipe ont de la grâce; le vieux chêne, dont la racine se perd dans la nue, n'en a point; sa branche ou sa feuille en a peut-être.

L'enfant a de la grâce; il la conserve dans l'âge adulte; elle s'affaiblit dans l'âge viril, et se perd dans la vieillesse.

Il y a la grâce de la personne, et la grâce de l'action. Ce Dupré, qui dansait avec tant de grâce, n'en avait plus en marchant.

Tout ce qui est commun est simple; mais tout ce qui est simple n'est pas commun. La simplicité est un des principaux caractères de la beauté; elle est essentielle au sublime.

Horace a dit : *Je veux être concis, et je deviens obscur.* On pourrait ajouter : Je veux être simple, et je deviens plat.

L'originalité n'exclut pas la simplicité.

Une composition est pauvre avec beaucoup de figures, et une autre est riche avec quelques unes.

Le peiné est l'opposé du facile ; le facile a cependant coûté quelquefois bien de la peine. *Multùm sudavit, et alsit, frustràque laborat, ausus idem.*

La nature n'est jamais peinée ; son imitation l'est souvent.

Boileau compose, Horace écrit ; Virgile compose, Homère écrit.

Les raccourcis sont savans ; ils sont rarement agréables.

Le négligé d'une composition ressemble au déshabillé du matin d'une jolie femme ; dans un instant, la toilette aura tout gâté.

Il y a des grâces nonchalantes, et des nonchalances sans grâce.

La nonchalance embellit une petite chose, et en gâte toujours une grande.

Au temps chaud, les êtres animés sont dans la nonchalance. C'est alors que la condition du moissonneur paraît dure.

Les beaux paysages nous apprennent à connaître la nature, comme un portraitiste habile nous apprend à connaître le visage de notre ami.

Cicéron dit à l'orateur Marcus-Brutus : *Sed quædam etiam negligentia est diligens.* Ce passage, commenté par un homme de goût, serait un ouvrage plein de délicatesse. Ces négligences ont lieu dans tous les beaux-arts ou tous les genres d'imitation. = Et la nature, leur modèle, n'en a-t-elle point ? = Mais en quoi consistent-elles ?

Qu'est-ce qu'un poète négligé ? c'est celui qui sème de temps en temps de la prose lâche et molle à travers de beaux vers ; il est *semi-poëta.* Cette prose lâche et molle ajoute de l'énergie à la poésie qui la touche. C'est un valet dont l'habit mesquin relève le riche vêtement de son maître. Le maître marche devant, son valet le suit.

J'ai vu de près le Styx, j'ai vu les Euménides ;
Déjà venaient frapper mes oreilles timides
Les affreux cris du chien de l'empire des morts.

Pourquoi la nature n'est-elle jamais négligée ? C'est que, quel que soit l'objet qu'elle présente à nos yeux, à quelque distance qu'il soit placé, sous quelque aspect qu'il soit aperçu, il est comme il doit être, le résultat des causes dont il a éprouvé les actions.

Du naïf, et de la flatterie.

Pour dire ce que je sens, il faut que je fasse un mot, ou du moins que j'étende l'acception d'un mot déjà fait ; c'est *naïf.*

Outre la simplicité qu'il exprimait, il y faut joindre l'innocence, la vérité et l'originalité d'une enfance heureuse qui n'a point été contrainte; et alors le naïf sera essentiel à toute production des beaux-arts ; le naïf se discernera dans tous les points d'une toile de *Raphaël ;* le naïf sera tout voisin du sublime; le naïf se retrouvera dans tout ce qui sera très-beau; dans une attitude, dans un mouvement, dans une draperie, dans une expression. C'est la chose, mais la chose pure, sans la moindre altération. L'art n'y est plus.

Tout ce qui est vrai n'est pas naïf; mais tout ce qui est naïf est vrai, mais d'une vérité piquante, originale et rare. Presque toutes les figures du *Poussin* sont naïves, c'est-à-dire parfaitement et purement ce qu'elles doivent être. Presque tous les vieillards de *Raphaël*, ses femmes, ses enfans, ses anges, sont naïfs, c'est-à-dire qu'ils ont une certaine originalité de nature, une grâce avec laquelle ils sont nés, que l'institution ne leur a point donnée.

La manière est dans les beaux-arts ce que l'hypocrisie est dans les mœurs. *Boucher* est le plus grand hypocrite que je connaisse; il n'y a pas une de ses figures à laquelle on ne pût dire : Tu veux être vraie, mais tu ne l'es pas. La naïveté est de tous les états : on est naïvement héros, naïvement scélérat, naïvement dévot, naïvement beau, naïvement orateur, naïvement philosophe. Sans naïveté, point de vraie beauté. On est un arbre, une fleur, une plante, un animal naïvement. Je dirais presque que de l'eau est naïvement de l'eau, sans quoi elle visera à l'acier poli ou au cristal. La naïveté est une grande ressemblance de l'imitation avec la chose, accompagnée d'une grande facilité de faire : c'est de l'eau prise dans le ruisseau, et jetée sur la toile.

J'ai dit trop de mal de *Boucher ;* je me rétracte. Il me semble avoir vu de lui des enfans bien naïvement enfans.

Le naïf, selon mon sens, est dans les passions violentes comme dans les passions tranquilles, dans l'action comme dans le repos. Il tient à presque rien ; souvent l'artiste en est tout près; mais il n'y est pas.

Ce qui sauve du dédain les *Téniers* et presque toutes les compositions des écoles hollandaise et flamande, outre la magie de l'art, c'est que les figures ignobles en sont bien naïvement ignobles.

C'est à Dusseldorf ou à Dresde que j'ai vu un *sanglier* de *Snyder*. Il est en fureur ; le sang et la lumière se mêlent dans ses yeux, son poil est hérissé, l'écume tombe de sa gueule; je n'ai jamais vu une plus effrayante et plus vraie imitation. Le

peintre n'aurait jamais fait que cet animal, qu'il serait compté parmi les savans artistes.

En quelque genre que ce soit, il vaut encore mieux être extravagant que froid.

J'ai vu à Dusseldorf *le Saltimbanque* de *Gérard Dow*. C'est un tableau qu'il faut voir, et dont il est impossible de parler. Ce n'est point une imitation, c'est la chose, mais avec une vérité dont on n'a pas d'idée, avec un goût infini. Il y a dans ses figures des traits si fins, qu'on les chercherait inutilement dans un genre plus élevé. Je n'ai jamais vu la vie plus fortement rendue.

Il n'est pas étonnant que presque tous les tableaux hollandais et flamands soient petits; ils ont été faits pour leurs demeures.

Est-ce que la distribution intérieure de nos appartemens, n'a pas fait tomber de nos jours la grande peinture? La sculpture se soutient, parce que son ciseau ne coupe guère le marbre que pour des temples et des palais.

Les corrections qu'un maître fait à ses premières idées, les Italiens les appellent *pentimenti*, expression qui me plaît.

Les *pentimenti* de *Rembrandt* ont enflé son œuvre de plusieurs volumes in-folio.

Je voudrais bien que l'on m'expliquât pourquoi les revers des plus belles médailles anciennes sont presque tous négligés. Serait-ce une flatterie? A-t-on voulu que rien ne luttât contre l'image du prince?

Il y a aussi la flatterie de la peinture; elle séduit au premier coup d'œil; mais on s'en dégoûte bientôt.

J'ai parlé de la flatterie relativement au faire. Il y en a une autre relative au moral; l'allégorie est sa ressource. On fait une allégorie à la louange de celui dont on n'a rien à dire de précis. C'est une espèce de mensonge, que son obscurité sauve du mépris.

Il est bien singulier que tous nos petits littérateurs répètent tous les jours le seul hémistiche d'Horace qu'ils sachent: *Ut pictura poesis erit;* qu'ils admirent tous les jours le drame en peinture, et qu'ils le chassent de la scène. *O imitatores, servum pecus!* Celui qui passa du tragique au comique, fit bien une autre enjambée.

Il est du galimatias en peinture ainsi qu'en poésie. Voyez *le Tombeau du maréchal d'Harcourt* à Notre-Dame.

Vénus avec la tortue, c'est Vénus sédentaire et chaste; avec le dauphin ou les colombes, c'est Vénus libertine.

Il y a plusieurs tableaux de *Layresse*, précieux par leur

beauté, mais si obscurs, que personne n'a pu encore en expliquer le sujet.

De la beauté.

Au moment où l'artiste pense à l'argent, il perd le sentiment du beau.

Tout ce que l'on a dit des lignes elliptiques, circulaires, serpentines, ondoyantes, est absurde. Chaque partie a sa ligne de beauté, et celle de l'œil n'est point celle du genou.

Et quand la ligne ondoyante serait la ligne de beauté du corps humain, entre mille lignes qui ondoyent, laquelle faut-il préférer?

On dit: Que votre contour soit franc; on ajoute: Soyez vaporeux dans vos contours. Cela se contredit-il? Non, mais cela ne se concilie que sur le tableau.

Les Italiens désignent ce vaporeux par l'expression *sfumato*; et il m'a semblé que par le *sfumato* l'œil tournait autour de la partie dessinée, et que l'art indiquait ce qu'on est obligé de cacher, mais si fortement, que sans voir on croyait voir au-delà du contour. Si je me trompe dans la définition d'une chose de pratique, j'espère que les artistes se rappelleront que je suis littérateur et non peintre. J'ai dit ce que j'ai vu, que là les contours me semblaient noyés dans une vapeur légère.

Deux phénomènes bien voisins, c'est que la peinture cherche à montrer les objets sous un aspect un peu poudreux, et que les eaux-fortes nous plaisent souvent plus que les morceaux exécutés d'un burin ferme. Cela est vrai, surtout des paysages. Rien n'est plus piquant qu'un beau visage sous une gaze légère.

Supposez-vous devant une sphère. L'endroit où vous cessez de voir est vague, indécis; ce n'est point une ligne tranchée, nette, que celle de la vision. Cette limite varie selon la forme du corps; elle a plus d'étendue au bras rond d'une femme, qu'au bras nerveux et musclé d'un portefaix. Le contour ici en est plus *ressenti;* là, plus *fuyant.* Je m'amuse à employer les termes de l'art, du moins comme je les entends.

La beauté n'a qu'une forme.

La beauté n'est que le vrai, relevé par des circonstances possibles, mais rares et merveilleuses. S'il y a des dieux, il y a des diables; et pourquoi ne s'opérerait-il pas des miracles par l'entremise des uns et des autres?

Le bon n'est que l'utile, relevé par des circonstances possibles et merveilleuses.

C'est le plus ou moins de possibilité qui fait la vraisemblance. Ce sont les circonstances communes qui font la possibilité.

L'art est de mêler des circonstances communes dans les choses les plus merveilleuses, et des circonstances merveilleuses dans les sujets les plus communs.

Ici les termes *merveilleux* et *extraordinaires* sont synonymes. Ainsi, il y a le merveilleux qui fait rire ou pleurer; son caractère est de produire l'étonnement ou la surprise.

Causez quelquefois avec l'érudit; mais consultez l'homme délicat et sensible.

Des formes bizarres.

Quand je sais que presque tous les peuples de la terre ont passé par l'esclavage, pourquoi serais-je rebuté des Caryatides? Mon semblable me choque moins, la tête courbée sous le poids d'un entablement, que baisant la poussière sous les pas d'un tyran.

Je ne suis blessé ni des colonnes accouplées qui fortifient en moi l'idée de sécurité, ni des colonnes cannelées qui renflent ou qui allégent à la volonté de l'artiste et selon le choix de la cannelure.

Pour les gaînes, je vous les abandonnerais volontiers, s'il ne m'était arrivé cent fois de n'apercevoir que la moitié d'une figure. Ce sont des ornemens d'assez bon goût, dans un bosquet touffu, qui n'en laisse apercevoir que la partie supérieure.

Du costume.

Lorsque le vêtement d'un peuple est mesquin, l'art doit laisser là le costume. Que voulez-vous que fasse un statuaire de vos vestes, de vos culottes et de vos rangées de boutons?

N'est-ce pas encore une belle chose à imiter, qu'une perruque de palais ou de faculté?

Il est une Vénus dont M. Larcher, ni, je crois, l'abbé de La Chaux n'ont parlé; c'est Vénus *mammosa*, la Vénus aux grosses mamelles, la seule à qui les écoles flamande et hollandaise ont sacrifié.

Les Grâces compagnes de Vénus Uranie sont vêtues; les Grâces compagnes de Vénus, déesse de la volupté, sont nues.

Vêtement de trois sortes de femmes romaines : La *stola* blanche pour les femmes distinguées, la *stola* noire pour les affranchies, et la robe bigarrée pour les femmes du commun. Je ne ferai jamais un grand reproche à l'artiste d'ignorer ou de négliger ces distinctions gênantes.

Différens caractères des peintres.

Kniphergen, *Van-Goyen*, paysagistes, et *Percellis*, peintre

de marine, gagèrent à qui ferait le mieux un tableau dans la journée, au jugement de leurs amis présens à cette espèce de lutte.

Kniphergen place la toile sur le chevalet; et semble prendre sur sa palette, des cieux, des lointains, des rochers, des ruisseaux, des arbres tout faits.

Van-Goyen jette sur la sienne du clair, du brun; et forme un chaos d'où l'on voit sortir avec une célérité incroyable, une rivière, un rivage et des bestiaux remplis de différentes figures.

Cependant *Percellis* demeurait immobile et pensif, mais l'on vit bientôt que le temps de la méditation n'avait pas été perdu. Il exécuta une marine, qui enleva les suffrages. Ses rivaux n'avaient pensé qu'en faisant; *Percellis* avait pensé, avant que de faire. J'ai lu ce trait dans *Hagedorn*.

Et je suis sûr que nos artistes diront que ces trois peintres firent trois mauvais tableaux. Cependant Cicéron fit *ex abrupto* une très-belle oraison, ce qui est bien aussi surprenant que l'exécution d'un beau tableau.

Voici le jugement de Vernet sur lui-même : « J'ai, dans mon » genre, un artiste qui m'est supérieur dans chaque partie ; » mais je suis le second dans toutes. »

Chaque peintre a son genre. Un amateur demandait un lion à un peintre de fleurs. Volontiers, lui dit l'artiste; mais comptez sur un lion qui ressemblera à une rose comme deux gouttes d'eau.

Chaque graveur a son peintre; ne le tirez pas de là, ou comptez sur un *Rembrandt* qui ressemblera à un *Titien* comme deux gouttes d'eau.

Cependant *Wille* est *Rigaud* avec *Rigaud*, *Netscher* avec *Netscher*. Mais y a-t-il beaucoup d'artistes qui, tels que *Cochin*, aient saisi les règles générales de tous les genres de peinture, et qui ne se soient égarés dans aucune école?

Quoiqu'il n'y ait qu'une nature, et qu'il ne puisse y avoir qu'une bonne manière de l'imiter, celle qui la rend avec le plus de force et de vérité; cependant on laisse à chaque artiste son faire; on n'est intraitable que sur le dessin. Il n'y a qu'une bonne manière de l'imiter. = Est-ce que chaque écrivain n'a pas son style? = D'accord. = Est-ce que ce style n'est pas une imitation? = J'en conviens; mais cette imitation, où en est le modèle? Dans l'âme, dans l'esprit, dans l'imagination plus ou moins vive, dans le cœur plus ou moins chaud de l'auteur. Il ne faut donc pas confondre un modèle intérieur avec un modèle extérieur. = Mais n'arrive-t-il pas aussi quelquefois que le littérateur ait à peindre un site de nature, une bataille; alors son modèle n'est-il

pas extérieur? = Il l'est; mais son expression n'est pas physiquement de la couleur; ce n'est ni du bleu, ni du vert, ni du gris, ni du jaune; sans quoi l'expression ne serait aucunement à son choix; sans quoi, si la richesse de la langue s'y prêtait, et qu'elle possédât huit cent dix-neuf teintes de la palette, il faudrait qu'il employât le seul qui rendrait précisément la teinte de l'objet, sous peine d'être faux. Le peintre est précis; le discours qui peint est toujours vague. Je ne puis rien ajouter à l'imitation de l'artiste; mon œil ne peut y voir que ce qui y est. Mais dans le tableau du littérateur, quelque fini qu'il puisse être, tout est à faire pour l'artiste qui se proposerait de le transporter de son discours sur la toile. Quelque vrai que soit Homère dans une de ses descriptions, quelque circonstancié que soit Ovide dans une de ses métamorphoses; ni l'un ni l'autre ne fournit à l'artiste un seul coup de pinceau, une seule teinte, même lorsqu'il spécifie la couleur. Le peintre n'est-il pas bien avancé du côté du faire lorsqu'il a lu dans Ovide, que *les cheveux d'Atalante, noirs comme l'ébène, flottaient sur ses épaules blanches comme l'ivoire?* Le poëte commande au peintre; mais l'ordre qu'il lui donne ne peut être exécuté que par l'expérience, l'étude de longues années et le génie. Le poëte a dit : *Quos ego!..... sed motos præstat componere fluctus;* et voilà son tableau fait. Reste à faire celui de *Rubens.*

Il est des tableaux, dont la première ébauche est faite d'un pinceau si chaud, qu'ils ne supportent pas plus l'analyse que certains morceaux lyriques.

Le portrait est si difficile, que *Pigale* m'a dit n'en avoir jamais fait aucun, sans être tenté d'y renoncer. En effet, c'est sur le visage que réside spécialement la vie, le caractère et la physionomie.

Faire le portrait à la lampe, on sent mieux les éminences et les méplats. L'ombre est plus forte aux méplats; la lumière plus vive aux éminences.

C'est l'exécution des détails, qui apprend si les masses sont ou ne sont pas justes. Si les masses sont trop grandes, il y a trop d'espace pour les détails; si elles sont trop petites, l'espace manque aux détails.

Un peintre se connaît-il en sculpture? Un sculpteur se connaît-il en peinture? Sans doute; mais le peintre ignore ce qui reste à faire au sculpteur, et le sculpteur ce qui reste à faire au peintre. Ils sont mauvais juges du point qu'on atteint dans l'art, et de l'espérance qu'on peut concevoir de l'artiste.

DÉFINITIONS.

Accident.

Le mot d'*accident* ne se dit guère que de la lumière. On l'emploie pour faire valoir un objet, une partie d'objet. L'*accident* a sa raison dans le tableau ; sinon, il est faux.

Accessoires.

C'est un grand art, de savoir négliger les *accessoires*. La nécessité de ces négligences montre l'indigence de l'art. La nature est quelquefois ingrate, jamais négligée.

Les *accessoires* trop soignés rompent la subordination.

Dans toutes les médailles antiques les revers sont négligés.

Il est plus permis de négliger les *accessoires* dans les grandes compositions que dans les petites.

Le Poussin rapportait, des campagnes voisines du Tibre, des cailloux, de la mousse, des fleurs, etc., et il disait : *Cela trouvera sa place.*

Accord.

L'*accord* d'un tableau se dit de la lumière et des couleurs.

OMISSIONS.

Du goût.

Presque aucun des arts de luxe qui puisse atteindre à quelque degré de perfection, sans la pratique et des écoles publiques de dessin. Il n'en faut pas une, il en faut un grand nombre. Une nation où l'on apprendrait à dessiner comme on apprend à écrire, l'emporterait bientôt sur les autres dans tous les arts de goût.

Quel nom donner à un inventeur ? Le nom d'homme de génie. Quel nom reste-t-il pour ceux qui portent les inventions grossières à ce point de perfection qui nous étonne ? Le même. C'est ainsi que l'écho des siècles va, répétant successivement l'épithète sublime, qui ne convient peut-être pas même au dernier instant.

Minerve, d'âge en âge, jette sa flûte ; et il est toujours un Marsyas qui la ramasse. Le premier de ce nom fut écorché.

De la composition.

Mylius, jeune peintre, tenait l'école de Gérard Dow dans sa vieillesse. Il enseignait pour le vieillard, et lui donnait le prix des leçons. Pendant la dernière guerre, il était allé porter des médicamens au père d'un de ses amis. Le père était malade aux

environs de Leipsick. Le fils l'était à Leipsick. Mylius fut pris par les Prussiens comme espion, et jeté dans un cachot, au sortir duquel il mourut.

Quelle multitude de beaux sujets fourniraient à la peinture les atrocités des Prussiens en Saxe, en Pologne, partout où ils se sont rendus maîtres !

Il est difficile de concilier dans une figure de femme la grâce avec la grandeur de la taille, et avec la force dans l'homme.

N'excéder jamais sans nécessité la grandeur de huit têtes.

Les attachemens solides des membres sont de l'âge viril; les attachemens las et lâches sont de la vieillesse. On ne les voit point dans les enfans.

Ni trop de fougue ni trop de timidité. La fougue strapasse, la timidité tâtonne. La connaissance préliminaire de ce qu'on tente donne de la hardiesse et de la facilité.

Toutes les parties du corps ont leur expression. Je recommande aux artistes celle des mains. L'expression, comme le sang et les fibres nerveuses, serpente et se manifeste dans toute une figure.

Il faut copier d'après Michel-Ange, et corriger son dessin d'après Raphaël.

Que la tête soit tournée vers l'épaule la plus haute, me paraît un principe de mécanique. Je n'en excepte que l'homme moribond. L'artiste peut, à sa fantaisie, jeter sa tête en avant, en arrière, du côté qui lui conviendra le mieux.

Je me trompe : je crois qu'il faut en excepter l'homme occupé à certaines fonctions. Je ne sais si le flûteur des Tuileries n'a pas la tête penchée sur l'épaule la plus basse. Je vérifierai ce fait.

Qu'une femme soit poursuivie par un ravisseur, et qu'elle ait son bras droit élevé et porté en avant, certainement l'épaule de ce côté sera plus haute que de l'autre; et c'est précisément par cette raison que, si la crainte lui fait tourner la tête pour voir si l'homme qui la poursuit est proche d'elle ou en est éloigné, elle regardera par-dessus son épaule gauche.

Un artiste qui aura la théorie des muscles, sera plus sûr, dans l'action d'un muscle, de bien rendre le mouvement de son antagoniste.

RÉFLEXIONS SUR LA PEINTURE.

Je viens de lire la traduction d'un petit ouvrage anglais sur la Peinture, qu'on se propose de faire imprimer. Il est rempli de raison, d'esprit, de goût et de connaissances ; la finesse et la grâce même n'y manquent point. C'est pour le tour, l'expression et la manière, un ouvrage tout-à-fait à la française. L'auteur s'appelle M. Webb. Voici les idées qui m'ont surtout frappé à la lecture.

Ce qui fait qu'en s'appliquant beaucoup, on avance peu dans la connaissance de la peinture, c'est qu'on voit trop de tableaux. N'en voyez qu'un très-petit nombre d'excellens ; pénétrez-vous de leur beauté ; admirez-les, admirez-les sans cesse, et tâchez de vous rendre compte de votre admiration.

Un autre défaut, c'est d'estimer les productions sur le nom des auteurs. Cependant, les bons ouvrages d'un artiste médiocre sont assez souvent supérieurs aux ouvrages médiocres d'un artiste excellent.

Dans quelque genre que vous travailliez, peintre, que votre composition ait un but ; que vos expressions soient vraies, diversifiées et subordonnées avec sagesse ; votre dessin, large et correct ; vos proportions, justes ; vos chairs, vivantes ; que vos lumières aient de l'effet ; que vos plans soient distincts ; votre couleur, comme dans la nature ; votre perspective, rigoureuse ; et le tout, simple et noble.

La connaissance en peinture suppose l'étude et la connaissance de la nature.

Troisième défaut des prétendus connaisseurs, c'est de laisser de côté le jugement de la beauté ou des défauts, pour se livrer tout entiers à ce qui caractérise et distingue un maître d'un autre : mérite d'un brocanteur, et non de l'homme de goût. Et puis, le nombre des artistes à reconnaître est si petit, et leur caractère tient quelquefois à des choses si techniques, qu'un sot peut sur ce point laisser en arrière l'homme qui a le plus d'esprit.

Regardez un tableau, non pour vous montrer, mais pour devenir un connaisseur. Ayez de la sensibilité, de l'esprit et des yeux ; et surtout, croyez qu'il y a plus de charme et plus de talent à découvrir une beauté cachée, qu'à relever cent défauts.

Vous serez indulgent pour les défauts ; et les beautés vous transporteront, si vous pensez combien l'art est difficile, et combien la critique est aisée.

Si une admiration déplacée marque de l'imbécillité, une critique affectée marque un vice de caractère. Exposez-moi plutôt à paraître un peu bête que méchant.

La peinture des objets même fut la première écriture.

Si l'on n'eût pas inventé les caractères alphabétiques, on n'aurait eu, pendant des temps infinis, que de mauvais tableaux.

On prouve, par les ouvrages d'Homère, que l'origine de la peinture est antérieure au siége de Troie.

Le bouclier d'Achille prouve que les anciens possédaient alors l'art de colorer les métaux.

Il y a deux parties importantes dans l'art, l'imitative et l'idéale. Les hommes excellens dans l'imitation sont assez communs; rien de plus rare que ceux qui sont sublimes dans l'idée.

L'homme instruit connaît les principes; l'ignorant sent les effets.

La multitude juge comme la bonne femme qui regardait deux tableaux du Martyre de Saint Barthélemy, dont l'un excellait par l'exécution, et l'autre par l'idée. Elle dit du premier, celui-là me fait grand plaisir; et du second, mais celui-ci me fait grand'peine.

La peinture peut avoir un silence bien éloquent.

Alexandre pâlit à la vue d'un tableau de Palamède trahi par ses amis. C'est qu'il voyait Aristonique dans Palamède.

Porcia se sépare de Brutus, sans verser une larme; mais le tableau des Adieux d'Hector et d'Andromaque tombe sous ses yeux, et brise son courage.

Une courtisane d'Athènes est convertie au milieu d'un banquet, par le spectacle heureux et tranquille d'un philosophe dont le tableau était placé devant elle.

Énée, apercevant les peintures de ses propres malheurs sur les portes et les murs des temples africains, s'écrie dans Virgile :

Sunt lacrymæ rerum, et mentem mortalia tangunt.

Les premières statues furent droites, les yeux en dedans, les pieds joints, les jambes collées, et les bras pendans de chaque côté.

On imita d'abord le repos; ensuite, le mouvement. En général, les objets de repos nous plaisent plus en bronze ou en marbre; et les objets mus, en couleur et sur la toile.

La diversité de la matière y fait quelque chose. Un bloc de marbre n'est guère propre à courir.

L'art est à la nature, comme une belle statue à un bel homme.

Il y a entre les couleurs des affinités naturelles qu'il ne faut

pas ignorer. Les reflets sont une loi de la nature, qui cherche à rétablir l'harmonie rompue par le contraste des objets.

Troublez les couleurs de l'arc-en-ciel; et l'arc-en-ciel ne sera plus beau.

Ignorez que le bleu de l'air, tombant sur le rouge d'un beau visage, doit, en quelques endroits obscurs, y jeter une teinte imperceptible de violet; et vous ne ferez pas des chairs vraies.

Si vous n'avez pas remarqué que, lorsque les extrémités d'un corps touchent à l'ombre, les parties éclairées de ce corps s'avancent vers vous; les contours des objets ne se sépareront jamais bien de votre toile.

Il y a des couleurs que notre œil préfère; il n'en faut pas douter. Il y en a que des idées accessoires et morales embellissent. C'est par cette raison que la plus belle couleur qu'il y ait au monde, est la rougeur de l'innocence et de la pudeur sur les joues d'une jeune et belle fille.

Lorsque je me rappelle certains tableaux de Rembrandt et d'autres, je demeure convaincu qu'il y a, dans la distribution des lumières, autant et plus d'enthousiasme que dans aucune autre partie de l'art.

La peinture idéale a dans son clair-obscur *quelque* chose au-delà de la nature; et par conséquent autant d'imitation rigoureuse que de génie, et autant de génie que d'imitation rigoureuse.

Les anciens tentaient rarement de grandes compositions; une ou deux figures, mais parfaites. C'est que la peinture marchait alors sur les pas de la sculpture.

Moins les anciens employaient de figures dans leurs compositions, plus il fallait qu'elles eussent d'effet. Aussi, excellaient-ils par l'idée. Tant que l'idée sublime ne se présentait pas, le peintre se promenait, allait voir ses amis, et laissait là ses pinceaux.

L'un peint les enfans de Médée qui s'avancent, en tendant leurs petits bras à leur mère, et en souriant au poignard qu'elle tient levé sur eux.

Un autre, c'est Aristide, peint, dans le sac d'une ville, une mère expirante, son petit enfant se traîne sur elle, et la mère blessée au sein, l'écarte, de peur qu'au lieu du lait qu'il cherche, il ne suce son sang.

Un troisième s'est-il proposé de vous faire concevoir la grandeur énorme du cyclope endormi? il vous montre un pâtre qui s'en est approché doucement, et qui mesure l'orteil du cyclope avec la tige d'un épi de bled. Cet épi est une mesure commune entre le pâtre et le cyclope; et c'est la nature qui l'a donnée.

Ce n'est pas l'étendue de la toile ou du bloc qui donne de la grandeur aux objets. L'Hercule de Lysippe n'avait qu'un seul pied ; et on le voyait grand comme l'Hercule Farnèse.

La simplicité, la force et la grâce sont les qualités propres des ouvrages de l'antiquité ; et la grâce était la qualité propre d'Apelle entre les artistes anciens.

Le Corrège, quand il excelle, est un peintre digne d'Athènes. Apelle l'aurait appelé son fils.

Personne n'osa achever la Vénus d'Apelle. Il n'en avait peint que la tête et la gorge ; mais cette gorge et cette tête faisaient tomber la palette des mains aux artistes qui approchaient du tableau.

Il est difficile d'allier la grâce et la sévérité. Notre Boucher a de la grâce ; mais il n'est pas sévère.

Les Athéniens avaient défendu l'exercice de la peinture aux gens de rien.

Faire entrer la considération des beaux-arts dans l'art de gouverner les peuples, c'est leur donner une importance dont il faut que les productions se ressentent.

Une observation commune à tous les siècles illustres, c'est qu'on y a vu les arts d'imitation s'échauffant réciproquement, s'avancer ensemble à la perfection. Un poëte, qui s'est promené sous le dôme des Invalides, revient dans son cabinet lutter contre l'architecte, sans s'en apercevoir. Sans y penser, je mesure mon enjambée, dirait Montaigne, à celle de mon compagnon de voyage.

Les siècles d'Alexandre, d'Auguste, de Léon X, et de Louis XIV ont produit des chefs-d'œuvre en tout genre.

Il y avait entre les poëtes et les peintres anciens un emprunt et un prêt continuel d'idées. Tantôt, c'était le peintre ou le statuaire qui exécutait d'après l'idée du poëte ; tantôt, c'était le poëte qui écrivait d'apres l'ouvrage du peintre ou du statuaire.

C'est ce qu'un habile Anglais s'est proposé de démontrer dans un ouvrage, qui suppose bien des connaissances et bien de l'esprit. Cet ouvrage est intitulé *Polymétis*. On y voit les dessins des plus beaux morceaux antiques, et vis-à-vis les vers des poëtes.

Sur le climat brûlant de la Grèce, les hommes étaient presque nus, ils étaient nus dans les gymnases, nus dans les bains publics. Les peintres allaient en foule dessiner la taille de Phryné et la gorge de Thaïs. L'état de courtisane n'était point avili. C'était d'après une courtisane, qu'on faisait la statue d'une déesse. C'étaient la même gorge, les mêmes cuisses, sur lesquelles on avait porté ses mains dans une maison de plaisir ; les mêmes lèvres, les

mêmes joues qu'on avait baisées ; le même cou qu'on avait mordu, les mêmes fesses qu'on avait vues, qu'on reconnaissait, et qu'on adorait encore dans un temple et sur des autels. La licence des mœurs dépouillait à chaque instant les hommes et les femmes ; la religion était pleine de cérémonies voluptueuses ; les hommes qui gouvernaient l'Etat étaient amateurs enthousiastes des beaux-arts. Une courtisane, célèbre par la beauté de sa taille, devenait-elle grosse ? toute la ville était en rumeur ; c'était un modèle rare et perdu ; et l'on envoyait vite à Cos chercher Hippocrate, pour la faire avorter. C'est ainsi qu'une nation devient éclairée, et qu'il y a un goût général ; des artistes qui font de grandes choses, et des juges qui les sentent.

Nous autres peuples froids et dévots, nous sommes toujours enveloppés de draperies ; et le peuple, qui ne voit jamais le nu, ne sait ce que c'est que beauté de nature, finesse de proportion.

Praxitèle fit deux Vénus, l'une drapée, l'autre nue. Cos acheta la première, qui n'eut point de réputation ; Gnide fut célèbre à jamais par la seconde.

Notre Vénus, si nous en avons une, est tout au plus la Vénus drapée de Praxitèle.

Le Poussin, qui s'y connaissait, disait de Raphaël, *qu'entre les modernes c'était un aigle ; qu'à côté des anciens, ce n'était qu'un âne.* C'est qu'il n'est pas indifférent de faire, *ut fert natura, an de industriâ.* C'est le mot du Dave de Térence, qui s'applique de lui-même à tous nos artistes.

Nos mœurs se sont affaiblies à force de se policer ; et je ne crois pas que nous supportassions, ni dans nos peintres, ni dans nos poëtes, certaines idées qui sont vraies, qui sont fortes, et qui ne pèchent, ni contre la nature, ni contre le bon goût. Nous détournerions les yeux avec horreur de la page d'un auteur ou de la toile d'un peintre qui nous montrerait le sang des compagnons d'Ulysse coulant aux deux côtés de la bouche de Polyphème, ruisselant sur sa barbe et sur sa poitrine, et qui nous ferait entendre le bruit de leurs os brisés sous ses dents. Nous ne pourrions supporter la vue des veines découvertes et des artères saillantes autour du cœur sanglant de Marsyas écorché par Apollon. Qui de nous ne se récrierait pas à la barbarie, si un de nos poëtes introduisait dans un de nos poëmes un guerrier, s'adressant en ces mots à un autre guerrier, qu'il est sur le point de combattre : « Ton père et ta mère ne te » fermeront pas les yeux. Dans un instant, les corneilles te » les arracheront de la tête : il me semble que je les vois se » rassembler autour de ton cadavre, en battant leurs ailes de

» joie. » Cependant, les anciens ont dit ces choses : ils ont exécuté ces tableaux. Faut-il les accuser de grossièreté? Faut-il nous accuser, au contraire, de pusillanimité? *Non nostrum est....*

OBSERVATIONS

SUR LA SCULPTURE ET SUR BOUCHARDON.

A M. GRIMM.

Il me semble que le jugement qu'on porte de la sculpture est beaucoup plus sévère que celui qu'on porte de la peinture. Un tableau est précieux, si, manquant par le dessin, il excelle dans la couleur; si, privé de force de coloris ou de correction de dessin, il attache par l'expression ou par la beauté de la composition : on ne pardonne rien au statuaire. Son morceau pèche-t-il par l'endroit le plus léger? ce n'est plus rien; un coup de ciseau donné mal à propos réduit le plus grand ouvrage au sort d'une production médiocre, et cela sans ressource : le peintre, au contraire, revient sur son travail, et le corrige tant qu'il lui plaît.

Mais une condition, sans laquelle on ne daigne pas s'arrêter devant une statue, c'est la pureté des proportions et du dessin: nulle indulgence de ce côté. On parlait un jour devant Falconet le sculpteur, de la difficulté des deux arts : « La sculpture, dit-» il, était autrefois plus difficile que la peinture; aujourd'hui, » cela a changé. » Cependant aujourd'hui il y a un très-grand nombre d'excellens tableaux; et l'on a bientôt compté toutes les excellentes statues; il est vrai qu'il y a plus de peintres que de statuaires, et que le peintre a couvert sa toile de figures, avant que le statuaire ait dégrossi son bloc de marbre.

Une autre chose sur laquelle, mon ami, vous serez sûrement de mon avis, c'est que le maniéré, toujours insipide, l'est beaucoup plus en marbre ou en bronze qu'en couleur. Oh! la chose ridicule qu'une statue maniérée! Le statuaire est-il donc condamné à une imitation de la nature plus rigoureuse encore que le peintre!

Ajoutez à cela qu'il ne nous expose guère qu'une ou deux figures d'une seule couleur et sans yeux, sur lesquelles toute l'attention et toute la critique des nôtres se ramasse. Nous tournons autour de son ouvrage, et nous en cherchons l'endroit faible.

La matière qu'il emploie semble par sa solidité et par sa durée exclure les idées fines et délicates; il faut que la pensée soit simple, noble, forte et grande. Je regarde un tableau; il faut que je m'entretienne avec une statue. La Vénus de Lemnos fut le seul ouvrage auquel Phidias osa mettre son nom.

Toute nature n'est pas imitable par la sculpture. Si le centre de gravité s'écartait un peu trop de la base, la pesanteur des parties supérieures ferait rompre le morceau. Sans la massue qui appuie l'Hercule-Farnèse, l'exécution en aurait été impossible; mais pour une fois où le support est un accessoire heureux, combien d'autres fois n'est-il pas ridicule? Voyez ces énormes trophées qu'on a placées sous les chevaux de la terrasse des Tuileries. Quelle contradiction entre ces animaux ailés qui s'en vont à toutes jambes, et ces supports immobiles qui restent!

Voilà donc le statuaire privé d'une infinité de positions qui sont dans la nature. Le lutteur antique, remarquable par sa perfection, l'est encore aux yeux des connaisseurs par sa hardiesse. Quand on le revoit, on est toujours surpris de le retrouver debout. Cependant que serait-ce qu'un lutteur avec un appui?

La sculpture de ronde-bosse me paraît autant au-dessus de la peinture, que la peinture est au-dessus de la sculpture en bas-relief.

Voilà, mon ami, quelques unes des idées dont le panégyriste de Bouchardon aurait pu empâter son sec et son maigre discours. Ce discours est pourtant la production du coryphée de ceux que nous appelons amateurs; l'un de ces hommes qui se font ouvrir d'autorité les ateliers, qui commandent impérieusement à l'artiste, et sans l'approbation desquels point de salut. Qu'est-ce donc qu'un amateur, si les autres n'en savent pas plus que le comte de Caylus? Y aurait-il, comme ils prétendent, un tact donné par la nature, et perfectionné par l'expérience, qui leur fait prononcer d'un ton aussi sûr que despotique: Cela est bien, voilà qui est mal, sans qu'ils soient en état de rendre compte de leurs jugemens? Il me semble que cette critique-là n'est pas la vôtre. J'ai toujours vu qu'un peu de contradiction de ma part, et de réflexion de la vôtre, amenait la raison de votre éloge ou de votre blâme. Je persisterai donc à croire que celui qui n'a que ce prétendu tact aveugle, n'est pas mon homme.

Edme Bouchardon naquit au mois de novembre 1698, à Chaumont en Bassigny, à quelques lieues de l'endroit où se rompit votre chaise, lorsque vous allâtes en 1759 embrasser mon père

pour vous et pour moi. Vous voyez que cet artiste est presque mon compatriote.

Le père de Bouchardon, architecte et sculpteur médiocre, n'épargna rien pour faire un habile homme de son fils. Les premiers regards de cet enfant tombèrent sur le Laocoon, sur la Vénus de Médicis et sur le Gladiateur; car ces figures sont dans les ateliers des ignorans et des savans, comme Homère et Virgile dans la bibliothèque de Voltaire et de Fréron.

Les beaux modèles sont rares partout, mais surtout parmi nous, où les pieds sont écrasés par la chaussure, les cuisses coupées au-dessus du genou par les jarretières, le haut des hanches étranglé par des corps de baleine, et les épaules blessées par des liens étroits qui les embrassent. Le père de Bouchardon chercha à son fils, à prix d'argent, les plus parfaits modèles qu'il put trouver. Ce fils vit la nature de bonne heure, et il eut les yeux attachés sur elle tant qu'il vécut.

Pline dit d'Apelle qu'il ne passait aucun jour sans dessiner, *nulla dies sine lineâ*. L'histoire de la sculpture en dira autant de Bourchardon. Personne aussi ne devint aussi maître de son crayon. Il pouvait d'un seul trait interrompu suivre une figure de la tête au pied, et même de l'extrémité du pied au sommet de la tête, dans une position quelconque donnée, sans pécher contre la correction du dessin et la vérité des contours et des proportions.

Ne fit-on que des épingles, il faut être enthousiaste de son métier pour y exceller. Bouchardon le fut; il pouvait dire aussi, *Est deus in nobis, agitante calescimus illo*. Il vint à Paris; il entra chez le cadet des Coustous. Le maître fut surpris de la pureté du dessin de son élève, mais ne fut pas dans le cas de dire de lui, comme l'artiste grec du sien : *Nil salit Arcadico juveni*. Il ressemblait tout-à-fait de caractère à l'animal surprenant qui lui a servi de modèle pour sa statue de Louis XV; doux dans le repos, fier, noble, plein de feu et de vie dans l'action. Il s'applique, il dispute le prix de l'académie, il l'emporte, et il est envoyé à Rome.

Quand on a du génie, c'est là qu'on le sent. Il s'éveille au milieu des ruines. Je crois que de grandes ruines doivent plus frapper, que ne feraient des monumens entiers et conservés. Les ruines sont loin des villes; elles menacent, et la main du Temps a semé, parmi la mousse qui les couvre, une foule de grandes idées et de sentimens mélancoliques et doux. J'admire l'édifice entier; la ruine me fait frissonner; mon cœur est ému, mon imagination a plus de jeu. C'est comme la statue que la main défaillante de l'artiste a laissée imparfaite; que n'y vois-je pas?

Je reviens sur les peuples qui ont produit ces merveilles, et qui ne sont plus, *et in lenocinio commendationis dolor est manûs, cum id ageret, extinctæ.*

La belle tâche que le panégyriste de Bouchardon avait à remplir, s'il avait été moins borné! Combien de pierres à remuer, s'il avait eu l'outil avec lequel on remue quelque chose! A Rome, le jeune Bouchardon dessine tous les restes précieux de l'antiquité; quand il les a dessinés cent fois, il recommence. Comme les jeunes artistes copient long-temps d'après l'antique, ne pensez-vous pas que l'institution des jeunes littérateurs devrait être la même, et qu'avant que de tenter quelque chose de nous, nous devrions aussi nous occuper à traduire d'après les poëtes et les orateurs anciens? Notre goût, fixé par des beautés sévères que nous nous serions pour ainsi dire appropriées, ne pourrait plus rien souffrir de médiocre et de mesquin.

Bouchardon demeura dix ans en Italie. Il se fit distinguer de cette nation jalouse, au point qu'entre un grand nombre d'artistes étrangers et du pays, on le préféra pour l'exécution du tombeau de Clément XI. Sans des circonstances particulières, l'apothéose de ce pontife, qui a coûté tant de maux à la France, eût été faite par un Français.

De retour en France, Bouchardon fut chargé d'un grand nombre d'ouvrages qui respirent tous le goût de la nature et de l'antiquité, c'est-à-dire la simplicité, la force, la grâce et la vérité.

Les ouvrages de sculpture demandent beaucoup de temps. Les sculpteurs sont proprement les artistes du souverain; c'est du ministère que leur sort dépend. Cette réflexion me rappelle l'infortune du Puget. Il avait exécuté ce Milon de Versailles que vous connaissez, et qui, placé à côté des chefs-d'œuvre de l'antiquité, n'en est pas déparé. Mécontent du prix modique qu'on avait accordé à son ouvrage, il allait le briser d'un coup de marteau, si on ne l'eût arrêté. Le grand roi qui le sut, dit: Qu'on lui donne ce qu'il demande; mais qu'on ne l'emploie plus; cet ouvrier est trop cher pour moi. Après ce mot, qui eût osé faire travailler le Puget? Personne; et voilà le premier artiste de la France condamné à mourir de faim.

Ce ne fut pas ainsi que la ville de Paris en usa avec Bouchardon, après qu'il eut exécuté sa belle fontaine de la rue de Grenelle. Je dis belle pour les figures; du reste je la trouve audessous du médiocre. Point de belle fontaine où la distribution de l'eau ne forme pas la décoration principale. A votre avis, qu'est-ce qui peut remplacer la chute d'une grande nappe de cristal? La ville récompense l'artiste d'une pension viagère, accordée de

la manière la plus noble et la plus flatteuse. La délibération des échevins, qu'on a mise à la suite de l'éloge du comte de Caylus, est vraiment un morceau à lire. C'est ainsi qu'on fait faire aux grands hommes de grandes choses.

Bouchardon est mort le 27 juillet 1762, comblé de gloire et accablé de regret de n'avoir pu achever son monument de la place de Louis XV. C'est notre ami Pigale qu'il a nommé pour succéder à son travail. Pigale était son collègue, son ami, son rival et son admirateur. Je lui ai entendu dire qu'il n'était jamais entré dans l'atelier de Bouchardon, sans être découragé pour des semaines entières. Ce Pigale pourtant a fait un certain Mercure que vous connaissez, et qui n'est pas l'ouvrage d'un homme facile à décourager. Il exécutera les quatre figures qui doivent entourer le piédestal de la statue du roi, et qui représenteront quatre Vertus principales. Bouchardon lui a laissé pour cela toutes les études qu'il a faites sur ce sujet pendant les dernières années de sa vie. Rien n'est plus satisfaisant que de voir deux grands artistes s'honorer d'une estime mutuelle.

Je n'entrerai point dans l'examen des différentes productions de Bouchardon, parce que je ne les connais pas, et que le comte de Caylus qui les a toutes vues, n'en dit rien qui vaille. Un mot seulement sur son Amour qui se fait un arc de la massue d'Hercule. Il me semble qu'il faut bien du temps à un enfant pour mettre en arc l'énorme solive qui armait la main d'Hercule. Cette idée choque mon imagination. Je n'aime pas l'Amour si long-temps à ce travail manuel; et puis, je suis un peu de l'avis de notre ingénieur, M. Le Romain, sur ces longues ailes avec lesquelles on ne saurait voler quand elles auraient encore dix pieds d'envergure.

Je crois qu'un ancien, au lieu de s'occuper de cette idée ingénieuse, aurait cherché à me montrer le tyran du ciel et de la terre, tranquille, aimable et terrible. Ces anciens, quand une fois on les a bien connus, deviennent de redoutables juges des modernes. Quoi qu'il m'en puisse arriver et aux autres, je vous conseille, mon ami, d'éloigner un peu toutes ces Vierges de Raphaël et du Guide, qui vous entourent dans votre cabinet. Que j'aimerais à y voir d'un côté l'Hercule Farnèse entre la Vénus de Médicis et l'Apollon Pythien; d'un autre, le Torse entre le Gladiateur et l'Antinoüs; ici, le Faune qui a trouvé un enfant et qui le regarde; vis-à-vis, le Laocoon tout seul; ce Laocoon dont Pline a dit avec juste raison : *Opus omnibus et picturæ et statuariæ artis præferendum.* Voilà les apôtres du bon goût chez toutes les nations; voilà les maîtres des Girardon, des Coisevox, des Coustous, des Puget, des Bouchardon; voilà

ceux qui font tomber le ciseau des mains à ceux qui se destinent à l'art, et qui sentent; voilà la compagnie qui vous convient. Ah! si j'étais riche!

Un homme aussi laborieux que Bouchardon a dû laisser un grand nombre de dessins précieux, si j'en juge par quelques uns que j'ai vus. Vous souvenez-vous de cet Ulysse qui évoque l'ombre de Tirésias? Si vous vous en souvenez, dites-moi où l'artiste a pris l'idée de ces figures aériennes qui sont attirées par l'odeur du sacrifice? Elles sont élevées au-dessus de la terre; elles accourent; elles se pressent. Elles ont une tête, des pieds, des mains, un corps comme nous; mais elles sont d'un autre ordre que nous. Si elles ne sont pas dans la nature (et elles n'y sont pas), où sont-elles donc? Pourquoi nous plaisent-elles? Pourquoi ne suis-je point choqué de les voir en l'air, quoique rien ne les y soutienne? Où est la ligne que la poésie ne saurait franchir, sous peine de tomber dans l'énorme et le chimérique? ou plutôt qu'est-ce que cette lisière au-delà de la nature, sur laquelle Le Sueur, le Poussin, Raphaël, et les anciens occupent différens points: Le Sueur, le bord de la lisière qui touche à la nature, d'où les anciens se sont permis le plus grand écart possible? Plus de vérité d'un côté et moins de génie; plus de génie de l'autre côté et moins de vérité. Lequel des deux vaut le mieux? C'est entre ces deux lignes de nature et de poésie extrêmes, que Raphaël a trouvé la tête de l'ange de son tableau d'Héliodore; un de nos premiers statuaires, les nymphes de la Fontaine des Innocens; et Bouchardon, les génies de son dessin de l'ombre de Tirésias évoquée.

Certainement il y a un démon qui travaille au dedans de ces gens-là, et qui leur fait produire de belles choses, sans qu'ils sachent comment, ni pourquoi. C'est à l'éloge du philosophe à leur apprendre ce qu'ils valent. C'est lui qui leur dira: Lorsque vous avez fait monter la fumée de ce bûcher toute droite, et que vous avez jeté en arrière la chevelure de ces génies, comme si elle était emportée par un vent violent, savez-vous ce que vous avez fait? C'est que vous leur avez donné effectivement toute la vitesse du vent. Ils sont immobiles sur votre toile; l'air tranquille n'agit point sur eux; ils agissent donc, eux, si violemment sur l'air tranquille, que je conçois qu'en un clin d'œil ils se porteraient, s'ils le voulaient, aux extrémités de la terre. Vous ne pensiez à cela que confusément, M. Bouchardon. Sans vous en apercevoir, vous vous conformiez aux lois constantes de la nature et aux observations de la physique; votre génie faisait le reste; le philosophe vous le fait remarquer et vous ne pouvez vous empêcher de complaire à sa réflexion.

Et voilà aussi la tâche du philosophe : car pour les parties et le mécanisme de l'art, il faut être artiste pour en apprécier le mérite. Je crois aussi qu'il est plus difficile à un homme du monde de bien juger d'une statue que d'un tableau. Qui de nous connaît assez la nature pour accuser un muscle de n'être pas exécuté juste ?

J'allai l'autre jour voir Cochin. Je trouvai sur sa cheminée cette brochure du comte de Caylus. Je l'ouvris. Je lus le titre : Éloge de Bouchardon. Un malin avait ajouté au crayon : Ou l'art de faire un petit homme d'un grand. Ne vous avisez pas de mettre ce titre à la tête de ces lignes chétives.

L'HISTOIRE
ET
LE SECRET DE LA PEINTURE EN CIRE.

I.

Rien n'est plus contraire aux progrès des connaissances, que le mystère (1). Nous en serions encore à la recherche des arts les plus simples et les plus importans, si ceux qui les ont découverts en avaient toujours fait des secrets. Loin de nous donc cet esprit d'intérêt ou d'orgueil, qui semble conspirer avec l'imbécillité naturelle de l'homme et la brièveté de sa vie, pour perpétuer son ignorance ; ce serait un crime que de priver ses semblables de la connaissance d'un art utile; ce serait oublier toute la misère de leur condition, que de leur envier la connaissance d'un art d'agrément.

C'est en conséquence de ces principes, que je me suis fait un devoir de publier ce que j'ai pu recueillir sur la peinture en cire. Ce mémoire aura deux objets principaux ; l'histoire, et le secret. J'exposerai l'une sans partialité; et l'autre sans indulgence et sans réserve (2). S'il se glisse quelques erreurs involontaires dans les faits historiques, sur lesquels il a fallu s'en rapporter à la bonne foi d'autrui ; en revanche, on peut compter que dans les procédés mécaniques, où il a toujours été possible de n'en croire que ses yeux, il n'y en aura guère d'autres que celles que nous releverons.

II.

M. Bachelier, le seul peintre habile en fleurs que nous ayons, fit en 1749 un tableau en cire. Le sujet en était tiré de la fable : c'était Flore et Zéphyre. Il fut conduit à cette espèce de peinture par un de ces petits événemens, tels que le hasard, qui travaille sans cesse à l'avancement des arts, en produit tous les jours dans les ateliers.

(3) Des enfans de la maison où il était pensionnaire, s'amu-

(1) C'est un des principaux caractères de la petitesse de l'esprit.

(2) On s'en convaincra par les notes. Ces notes sont proprement un jugement rassis que nous avons porté nous-mêmes, de ce mémoire, après l'avoir écrit. Cette méthode nous a paru très-bonne, et nous conseillons à tous les auteurs d'en user, et de croire, qu'avec quelque sévérité qu'ils se traitent, ils ne laisseront encore que trop de prise à la critique.

(3) Voici comment M. Bachelier raconte le fait.

sèrent à jouer avec des boules de cire, au défaut de volans. Une de ces boules tomba dans un godet où M. Bachelier tenait de l'essence de térébenthine pour son usage; l'essence de térébenthine produisit son effet sur la cire; la boule fut dissoute; et tout le mérite de M. Bachelier fut alors de conjecturer, à l'aspect de cette dissolution fortuite, qu'on pourrait la substituer à l'huile qu'on emploie dans la peinture.

Il prit donc un grand gobelet; il le remplit en partie d'essence de térébenthine; il y fit dissoudre de la cire, sans observer aucune proportion entre la quantité de la cire et celle du dissolvant. La dissolution se fit à froid, dans l'espace de vingt-quatre heures (1); elle avait la consistance d'une gelée fort claire.

Il délaya sur le porphyre des couleurs en poudre, avec sa cire dissoute; il en forma sa palette; et il se mit à peindre sur une toile imprimée à l'huile, et telle qu'on l'achète chez le marchand pour la peinture ordinaire.

Il comptait avoir fait une découverte, et il ne négligea rien pour la relever par la perfection de l'ouvrage. Cependant, sa peinture fut sèche (2); il eut peine à se défaire de son tableau à un prix fort modique, et il renonça à une invention qui ne lui parut favorable, ni aux progrès de l'art, ni à l'intérêt de l'artiste (3).

Il y avait environ cinq ans que M. Bachelier, conduit par hasard à la peinture en cire, l'avait abandonnée, lorsque M. le comte de Caylus (4) présenta à l'Académie la tête de Minerve, que l'on a vue chez M. Vien (5) et chez madame Geoffrin (6), et que l'on peut voir dans le cabinet de M. Lalive de Juli (7). Le bruit momentané que ce phénomène excita retentit encore dans

(1) Elle se fait infiniment plus vite à chaud.

(2) C'est un effet de la différence de l'huile des peintres, et de l'essence de térébenthine. Il s'en manque bien que l'essence de térébenthine s'étende autant que l'huile avant que de sécher. L'essence de térébenthine est une huile essentielle volatile, que sa propriété de s'évaporer très-facilement, a mise au rang des matières appelées *siccatives* dans l'art des vernis. L'huile, telle que celle de lin, au contraire, est une huile grasse qui a les propriétés opposées. On cherche à corriger ces propriétés par une préparation ou cuisson qui l'a fait appeler *huile cuite*. Cette cuisson est une digestion ou distraction par un feu lent de la partie mucilagineuse qui fait le *gras* dans les huiles mucilagineuses.

(3) Cela ressemble beaucoup à la vérité.

(4) Homme de qualité, qui aime les arts, et qui les cultive.

(5) Un des bons peintres de l'Académie.

(6) Femme de goût, qui aime la société des gens de lettres, des savans et des artistes.

(7) Homme de goût, qui aime les sciences et les arts, qui les cultive lui-même avec succès, et qui a en sculpture et en peinture un très-beau cabinet.

nos oreilles : « C'est, disaient les artistes et les amateurs, la » plus belle chose du monde ; c'est l'*Encaustique* des anciens : » c'est M. le comte de Caylus qui l'a retrouvé. »

En effet, les tentatives de M. Bachelier étant demeurées dans un entier oubli, ce ne furent point des essais ignorés qui dirigèrent M. le comte de Caylus ; ce fut au contraire la Minerve de M. le comte de Caylus qui rappela M. Bachelier à ses premiers essais. Si la Minerve n'a été peinte qu'à la cire dissoute par l'esprit de térébenthine, comme il est vraisemblable, c'est, si l'on veut, assez peu de chose en soi ; ce n'est point du tout l'*Encaustique* des anciens ; mais c'est l'occasion des découvertes de M. Bachelier.

M. le comte de Caylus fut engagé à la recherche de la peinture en cire des anciens, par différens passages de Pline le naturaliste, où cet auteur en a fait mention, comme il a parlé de beaucoup d'autres choses, c'est-à-dire d'une manière incorrecte, obscure et laconique (1). Voici la plupart de ces passages. Il dit (2), *liv. XXXV*, *chap. XI* : « Nous ne connaissons point celui qui » pensa le premier à peindre avec des cires, et à brûler sa pein- » ture. Quelques uns attribuent cette invention à Aristide ; ils » ajoutent que Praxitèle la perfectionna. Mais les peintures » *encaustiques* en cire me semblent un peu plus anciennes. Je » crois celles de Polygnote, de Nicanor, et d'Arcésilas de *Parium* » antérieures au temps d'Aristide et de Praxitèle. Lysippe écri- » vait sur les tableaux qu'il peignait à Égine, *brûlés par Ly-* » *sippe;* ce qui suppose la découverte de l'*Encaustique*. On pré- » tend même que Pamphile, maître d'Apelle, non-seulement » peignit de cette manière, mais encore qu'il en donna des » leçons. Pausias de Sycione se distingua le premier dans ce » genre. » *Et dans le même chapitre*, *sur la fin* (3) : « Il est cer- » tain que les anciens ont eu deux sortes de peintures *encausti-* » *ques ;* l'une en cire, l'autre en ivoire et au cestre, c'est-à-dire,

(1) Ce jugement est un peu sévère ; les adorateurs des anciens en seront offensés. Mais je ne peux pas penser autrement.

(2) Ceris pingere ac picturam inurere quis primus excogitaverit, non constat. Quidam Aristidis inventum putant, posteà consummatum à Praxitele; sed aliquandò vetustiores encausticæ picturæ exstitere, ut Polygnoti, et Nicanoris et Arcesilai Pariorum. Lysippus quoque Eginæ picturæ suæ inscripsit, ἐνέκαεν, quod profectò non fecisset, nisi encausticâ inventâ. Pamphilus quoque Apellis præceptor non pinxisse tantùm encausta, sed etiam decuisse, traditur Pausian Sycionium primum in hoc genere nobilem. *Lib. XXXV*, *cap. XI*, edit. Harduin.

(3) « Encausto pingendi duo fuisse antiquitus genera constat, cerâ, et in ebore, cestro, id est, viriculo. »

» au burin (1). » *Et dans le même livre*, *chap. VII* (2) : « Voilà » les couleurs dont on teint les cires qu'on emploie dans les « peintures qui se brûlent, genre de travail qui ne se pratique » point sur les murs, mais dont on orne très-communément les » vaisseaux. » *Et dans le chap. XI* (3) : « Il y a une troisième » sorte de peinture *encaustique*, dans laquelle les cires, fondues » au feu, s'appliquent au pinceau ; cette peinture, qu'on pra- » tique sur les vaisseaux, n'est altérable, ni par l'eau salée de » la mer, ni par les vents, ni par le soleil. »

On présume que c'est en travaillant d'après ces passages, que M. le comte de Caylus a rencontré la dissolution de la cire par l'essence de térébenthine, que le hasard avait offerte à M. Bachelier ; mais ce n'est qu'une présomption, M. le comte de Caylus n'ayant pas encore publié son secret. Quoi qu'il en soit, on connaissait, et l'on employait cette dissolution à divers usages, long-temps avant que M. Bachelier ne l'employât à la peinture en cire. Si M. le comte de Caylus ne possède que ce secret, M. Bachelier et lui sont arrivés au même but par des voies très-différentes : avec cette circonstance importante, qui est toute en faveur de M. le comte de Caylus, que sa découverte est authentique, qu'il est incontestablement le premier qui ait montré au public un tableau peint en cire, et que c'est à lui que ce premier pas de l'art appartient. Mais l'art de peindre avec la cire dissoute par l'essence de térébenthine, celui que M. Bachelier pratiqua en 1749, n'ayant presque rien de commun avec ses dernières découvertes, il pourrait abandonner entièrement l'invention de cet art à M. le comte de Caylus, sans partager, avec qui que ce soit, l'honneur d'avoir recouvré l'*Encaustique* des anciens. Car il sera évidemment démontré par la suite, que la Minerve que M. le comte de Caylus a fait exécuter sur bois, en 1755, et que la Flore et le Zéphyre que M. Bachelier a exécutés lui-même sur toile, en 1749, ne sont point de la peinture en cire et au feu, telle que les anciens la pratiquaient, quoique M. Bachelier ait d'abord été dans ce préjugé, et que M. le comte de Caylus y soit peut-être encore.

La loi que nous nous sommes imposée, de ne rien omettre de ce qui pourrait jeter du jour sur un événement qui ne fait que

(1) Cette peinture en ivoire pourrait bien n'être qu'une espèce d'égratignée ; ou comme les Italiens disent de *sgraffito*, où un fond noir découvert donne les ombres, et une surface blanche hachée forme le relief des objets.

(2) « Ceræ tinguntur iisdem his coloribus ad eas picturas quæ inuruntur, alieno parietibus genere, sed classibus familiari. »

(3) « Hoc tertium accessit, resolutis igni ceris, penicillo utendi ; quæ pictura in navibus, nec sole, nec sale, ventisque corrumpitur. « *Lib. XXXV*, *cap. XI*, *sect.* 41.

d'éclore, et qui commence à s'obscurcir, nous contraint d'entrer dans le détail minutieux de la scène suivante; elle se passa entre un artiste de la plus grande réputation et M. Bachelier, dans les premiers jours du triomphe de M. le comte de Caylus.

On s'entretenait de la Minerve en cire de M. le comte de Caylus : c'était la grande nouvelle du jour. On disait que M. de Lalive l'avait achetée douze cents francs...

Douze cents francs, reprit M. Bachelier, *cela me paraît cher. Je fis, il y a environ cinq ans, un tableau de la même espèce, dont j'eus bien de la peine à tirer cinquante écus.*

Un tableau en cire, lui répliqua-t-on?

En cire...

Mais êtes-vous bien sûr d'avoir peint, il y a cinq ans, un tableau en cire?...

Si sûr que, si, dans la semaine, j'en peignais un second, et que je vous le montrasse, vous ne seriez pas plus sûr de l'avoir vu...

Il n'y a rien à répliquer à cela; il faudra voir ce second tableau; mais en l'attendant, permettez-nous de douter du premier... Et ce premier tableau, qu'est-il devenu?

Je n'en sais rien (1); *tout ce que je peux vous en dire, c'est que celui à qui je le vendis l'emportait en Alsace, avec deux autres tableaux de ma façon, peints à la manière ordinaire...*

Sur quoi était-il?...

Sur toile...

Sur toile! en voilà bien d'une autre. Sachez que la peinture en cire, que vous vous vantez de posséder, et que vous traitez si légèrement, est un secret important, perdu depuis plusieurs siècles, que M. le comte de Caylus a cherché sur des passages de Pline le naturaliste, qui en a fait mention, et qu'il a retrouvé après un grand travail et de longues expériences. Cependant, il ne peint encore que sur bois. S'il est vrai, comme vous le dites, que vous sachiez peindre en cire sur toile, vous avez été bien plus loin que lui : vous avez eu tort d'abandonner cette invention, si vous l'avez eue, et je vous conseille d'y revenir...

Eh bien! j'y reviendrai, ajouta M. Bachelier, *puisque vous croyez qu'elle en vaut la peine; et je vous en promets un échantillon avant qu'il soit peu...*

En cire et sur toile?...

En cire et sur toile (2).

(1) Cela est fâcheux. Si l'on avait ce tableau, il prouverait incontestablement la vérité du fait; mais de ce qu'on ne l'a pas, il ne s'ensuit pas que le fait soit faux. Il faut peser le reste des circonstances.

(2) Cette conversation est certaine. Lorsqu'elle se tint, la Minerve de M. le comte de Caylus ne faisait que de paraître. Cette Minerve est sur bois; M.

M. Bachelier, engagé d'honneur à peindre un second tableau en cire, revint à sa dissolution de cire par l'essence de térébenthine; mais comme il avait appris en même temps que les anciens n'avaient eu aucune connaissance de la peinture à l'huile, il imagina que ce qui lui restait à faire pour posséder l'*Encaustique* des anciens (car il ne prenait pas pour moins la peinture en cire de M. le comte de Caylus et la sienne), c'était de se préparer une toile avec de la cire; car celle qu'il avait employée la première fois qu'il avait peint en cire, avait été imprimée à l'huile.

Pour cet effet, il prit une bassine; il y fit fondre sur le feu une assez grande quantité de cire; il s'était pourvu d'une toile de batiste, telle qu'elle sort de chez la lingère. Lorsque sa cire fut extrêmement chaude, il prit sa toile par les deux angles, et la plongea verticalement dans la bassine. La toile, en entrant dans la cire, se replia sur elle-même, et forma des ondes en zig-zag, comme elle eût fait en entrant dans de l'eau. Lorsqu'il la jugea suffisamment chargée de cire, il la retira et la laissa refroidir. Quand elle fut froide, il la tendit avec des clous sur un chassis; mais il s'aperçut que dans cette manœuvre il s'y était fait, à chaque pli, de longues cassures horizontales.

Pour remédier à cet inconvénient, il alluma des charbons ardens dans une grande poële; il prit sa toile tendue; il la passa horizontalement à la chaleur du brasier; la cire rentra en fusion de l'un et de l'autre côté de la toile; il se mit alors à la frotter fortement avec un linge, enlevant tout ce qui faisait épaisseur et inégalité, d'abord sur l'une des faces, puis sur l'autre, les chauffant et les frottant alternativement, jusqu'à ce qu'il n'y restât plus que la quantité de cire qui remplissait les vides du tissu, où l'on n'apercevait plus que la direction des fils. Comme sa toile s'était un peu lâchée dans cette manœuvre, il fallut la retendre.

M. Bachelier n'avait demandé que huit jours pour faire son tableau, ce fut par cette raison qu'il n'exécuta qu'une grisaille, c'est-à-dire une peinture avec le blanc et le noir. Il broya sur le porphyre ces deux couleurs avec la cire dissoute par l'essence de térébenthine, peignit sur une toile préparée, comme nous venons de le dire, le profil d'une jeune fille de huit ans, et se hâta de porter son ouvrage à ceux qu'il avait intérêt de convaincre qu'il ne leur en avait point imposé, lorsqu'il avait dit que le secret de peindre en cire lui était connu depuis environ cinq ans.

M. Bachelier n'avait point encore vu la Minerve de M. le

Bachelier annonce un premier tableau sur toile, en promet un second, et tient parole en huit jours, sans avoir vu celui de M. le comte de Caylus. S'il n'eut pas connu la peinture en cire, il faudrait qu'il l'eût devinée sur-le-champ.

comte de Caylus; je sais même qu'il ne l'a point vue depuis ; et il ne s'était pas écoulé plus de huit jours depuis qu'il s'était engagé à peindre ce tableau. L'artiste peu crédule avec lequel il s'était entretenu, ne le regarda pas sans surprise. On le porta chez M. le marquis de Marigni; il passa de là chez madame Geoffrin, où il fut exposé au jugement de la société des artistes qui s'y rassemblent. On remarqua qu'il était *sur toile;* et l'on en fut satisfait. Mais, comme l'exécution en était toute fraîche, et que l'essence de térébenthine n'avait pas encore eu le temps de s'évaporer, ni la peinture, celui de prendre une consistance qu'elle ne pouvait recevoir que de l'évaporation et du temps, M. le comte de Caylus observa qu'elle s'attachait au doigt; mais il n'aurait point été dans le cas de faire cette observation judicieuse, si M. Bachelier eût employé trois mois à peindre son morceau, et trois mois peut-être à le faire sécher (1).

Pour montrer qu'on pouvait peindre indistinctement sur les deux côtés de sa toile, M. Bachelier avait jeté une caricature (2) sur le revers de son profil : c'était une tête de vieillard sur le devant, avec une tête de femme dans l'éloignement, exécutées en quatre coups de brosse, avec le reste de sa couleur.

M. Bachelier entreprit ensuite un tableau avec toutes les couleurs qu'on a coutume d'employer dans la peinture. Mais il avait conjecturé que son fond ciré souffrait une dissolution par l'application et le séjour des couleurs préparées avec la cire dissoute dans l'essence de térébenthine; que cet effet ralentissait apparemment la dessiccation, et faisait attacher la peinture au doigt pendant quelque temps. Pour prévenir cet inconvénient, si c'en était un, il se détermina à préparer sa toile autrement.

Pour bien entendre comment il fit sa nouvelle toile (3), il faut savoir en général que pour préparer les toiles imprimées à l'huile dont on se sert dans la peinture ordinaire, on a un couteau d'un pied et demi de longueur, qui a le tranchant émoussé, et dont le manche fait un angle obtus avec le dos; qu'on tend la toile sur un chassis; qu'on la frotte avec la pierre-ponce, pour en user les nœuds; qu'on lui donne un enduit de colle de poisson, lorsqu'elle est grosse et claire (car, si c'est une batiste ou une autre toile serrée, comme les peintres d'un genre précieux ont coutume de les prendre, l'enduit de colle devient superflu); qu'on laisse

(1) Il ne faut pas plus de huit jours pour sécher un tableau de cette espèce, après qu'il est achevé.

(2) Plusieurs personnes seront frappées de cette circonstance, qui ne signifie rien.

(3) J'aurais pu supposer la connaissance de cette manœuvre, ou l'exposer en deux mots; mais les détails d'arts ne déplaisant pas également à tout le monde, et me plaisant beaucoup, j'ai suivi mon goût.

sécher cet enduit; qu'on prépare un gris, en délayant à l'huile du blanc et du noir; qu'on jette ce gris sur la toile; qu'on l'étend et le traîne sur toute sa surface avec le couteau, ce qui s'appelle *donner une impression;* qu'on laisse sécher cette première impression; qu'il faut pour cela quatre à cinq jours, selon la saison; que, quand cette impression est sèche, on en donne une seconde, qu'on laisse sécher aussi; et qu'alors la toile est préparée pour la peinture à l'huile.

M. Bachelier suivit cette manœuvre pour préparer la sienne; il ne lui donna point l'enduit de colle, cet enduit ne se donnant que pour empêcher les impressions à l'huile de passer au travers d'une toile grosse et claire : au lieu d'un gris à l'huile, il fit traîner sur sa toile des couleurs détrempées à la cire dissoute par l'essence de térébenthine. Il lui donna deux impressions; il ne fallut pas plus d'une heure à chacune pour se sécher (1).

Sa toile étant ainsi préparée, il délaya toutes ses couleurs avec de la cire dissoute par l'essence de térébenthine; il s'était fait faire une palette de fer-blanc, où l'ouvrier avait pratiqué dix-huit à vingt petits enfoncemens : c'est à peu près le nombre des couleurs, dont un peintre a coutume de composer sa palette; il remplit ces petits enfoncemens de ses couleurs, bien broyées et bien délayées; il versa sur chacune quelques gouttes d'essence de térébenthine pure, pour les entretenir dans une fluidité requise; et il se mit à peindre.

Ce troisième tableau, qui représentait des fleurs dans un vase de porcelaine, n'est pas absolument sans défaut. Il a un peu souffert de l'impatience et des différens essais auxquels l'artiste s'est livré en le peignant : car M. Bachelier avait déjà les vues qui devaient bientôt le conduire, sinon à la véritable peinture *Encaustique* des anciens, du moins à une peinture qui ne peut pas en différer beaucoup (2); et à la découverte, sinon du vernis d'Apelle, d'un autre au moins qui a exactement les qualités que Pline attribue à celui dont le grand peintre de l'antiquité couvrait ses tableaux (3).

Ainsi voulez-vous exécuter en cire, sur toile ou sur bois, un tableau?

(1) Il me semble qu'on pourrait demander à M. Bachelier pourquoi il ne faut pas plus d'une heure aux *impressions* pour se sécher, et pourquoi il faut au moins huit jours à la peinture?

(2) Je persiste dans ce jugement.

(3) J'ai examiné ceci de plus près, et j'espère que M. Bachelier approuvera mon incertitude, quand il en verra plus bas les raisons. Je serais fâché d'avoir fait gâter un bon tableau par un jugement précipité. Je crois qu'il faut encore à M. Bachelier quelques expériences et du temps.

1. Ayez une toile imprimée avec de la cire, dissoute par l'essence de térébenthine ;

2. Prenez des couleurs en poudre ;

3. Broyez-les sur le porphyre, en les délayant avec la cire dissoute dans l'essence de térébenthine ;

4. Formez-en une palette ;

5. Entretenez la fluidité de vos teintes sur la palette, en versant dessus quelques gouttes d'essence même de térébenthine ;

6. Peignez avec la brosse et le pinceau, comme à l'ordinaire.

Nous avons donc une manière connue d'exécuter des tableaux en cire sur la toile et sur le bois (car on donne l'impression au bois comme à la toile), dont M. Bachelier fit un premier essai sur toile en 1749, qu'il abandonna, et qu'il reprit et perfectionna en 1751.

Et une manière secrète (1) d'exécuter la même peinture sur bois, ou peut-être aussi sur un gros coutil, que M. le comte de Caylus a pareillement inventée, qui est, selon toute apparence, la même que celle de M. Bachelier, qui peut toutefois en différer, quoiqu'à l'odorat on ne puisse douter que l'essence de térébenthine n'y ait été employée, et dont nous avons vu en 1755 un morceau exécuté sur bois par M. Vien ; morceau qui donna occasion à M. Bachelier de revenir à des essais qu'il avait abandonnés, et qu'il n'aurait peut-être jamais repris (2).

Encore une fois, il ne faut pas s'y tromper, la découverte de la peinture en cire ne consiste pas à avoir dissous de la cire par l'essence de térébenthine, mais à avoir substitué cette dissolution très-connue, à l'huile dont on se sert pour délayer les couleurs dans la peinture ordinaire ; idée que M. Bachelier avait eue dès 1749, et qui ne s'est présentée à M. le comte de Caylus qu'en 1755, sans que pour cela on puisse lui disputer le titre d'inventeur (3), parce qu'il a produit le premier ses titres au public, et que M. Bachelier ayant, pour ainsi dire, renoncé aux siens, nous n'étions pas plus voisins, en 1749, de la peinture en cire, que plusieurs siècles auparavant, et que nous ne le serions aujourd'hui de la peinture *Encaustique* des an-

(1) Le public a conçu la plus grande opinion de ce secret ; et il attend avec impatience qu'on le lui révèle.

(2) Il ne me paraît pas que M. le comte de Caylus puisse porter ses prétentions plus loin.

(3) M. Bachelier rencontre par hasard la dissolution de la cire, et imagine un art qu'il eût inventé, quand même les anciens ne l'auraient point eu. M. le comte de Caylus, instruit par la lecture des anciens, qu'ils avaient un art de peindre en cire, et par nos chimistes, que la cire se dissout dans l'essence de térébenthine, se sert de cette dissolution pour nous indiquer une peinture, qui a cette particularité commune avec celle des anciens, qu'elle est en cire, et avec celle de M. Bachelier, que ce n'est point l'*Encaustique* des anciens.

ciens, si M. Bachelier n'avait poussé ses découvertes plus loin, et n'avait encouragé d'autres curieux à marcher sur ses pas; en sorte que ces curieux seront, par rapport à lui, dans l'*Encaustique* ou la peinture en cire et au feu, ce qu'il est par rapport à M. le comte de Caylus dans la peinture en cire, à froid, par la dissolution de cette substance dans l'essence de térébenthine (1).

Ceux qui teignent des mouchoirs dont le dessin est blanc et le fond bleu (2), qu'on nomme *façon d'indienne*, ont des planches gravées en bois; ils couvrent ces planches de cire dissoute par l'essence de térébenthine; ils étendent leur toile là-dessus; ils donnent un coup de presse; la toile se charge de la dissolution de cire selon le dessin; ils la jettent dans une cuve; ils la teignent à froid : la teinture prend à tous les endroits qui n'en sont pas garantis par la cire; la cire se détache au débouilli; elle surnage, et les ouvriers la ramassent à la surface pour l'employer derechef.

Ceux qui font des transparens (3), se sont servis de tout temps de la cire dissoute par l'essence de térébenthine. Ils ont des toiles non imprimées; ils les tendent sur des chassis; ils dissolvent de la cire par l'essence de térébenthine; ils impriment leur toile au couteau ou à la brosse, sur des poêles de feu; ils opposent ces toiles ainsi imprimées, à la lumière; et ils peignent dessus avec des couleurs à l'huile, abreuvées d'essence de térébenthine. Tels sont ces morceaux de peinture que nous voyons dans les fêtes publiques et dans les décorations théâtrales, et qu'on éclaire avec des lumières placées par derrière.

Des médecins m'ont assuré (4) que, dans plusieurs pharmacopées, on trouvait l'essence de térébenthine employée à la préparation des cérats.

Lorsqu'on parla à M. Rouelle de la dissolution de la cire dans l'essence de térébenthine, *qui est-ce qui l'ignore*? s'écria-t-il.

Nous avertissons les artistes qui seront tentés de s'essayer dans ce genre de peinture, que la quantité de cire dissoute varie pour chaque couleur; que le blanc et l'orpin sont les deux extrêmes; que, de toutes les couleurs, le blanc est celle à laquelle il en faut

(1) Voilà une phrase très-longue et très-entortillée, dont on sera mécontent. Si c'était la seule, je la corrigerais.

(2) Autre petite manœuvre que je détaille, en faveur de ceux qui aiment les arts.

(3) Cette longueur n'a pas d'autre raison que la précédente. Ceux qui sont pressés de voir la fin, n'ont qu'à passer ce qui les ennuie.

(4) Je crois ce fait faux. Un cérat doit avoir la consistance d'onguent que lui donnera très-bien la térébenthine, mais non l'essence de térébenthine qui le rendrait sec. Un chirurgien ne m'aurait pas trompé là-dessus.

donner davantage, et l'orpin celle qui en supporte le moins; que la couleur à laquelle on aura donné trop de cire dissoute, sera d'autant plus luisante et moins matte; que celle qui n'en aura pas assez reçu, s'effacerait par le frottement, et s'en irait en poussière, comme une détrempe sans colle.

Lorsqu'ils auront achevé leur tableau, il aura une odeur de térébenthine très-désagréable. Pour la dissiper et donner le change à l'odorat, ils n'auront qu'à parfumer leur bordure, soit avec le musc, soit à la fleur d'orange, s'ils n'en savent pas davantage.

Mais s'ils ont quelque teinture de chimie, ils soupçonneront, avec M. Bachelier, qu'il n'y a point d'huile essentielle par laquelle la cire ne soit dissoluble; et ils sauront qu'il n'y en a presque aucune qu'on ne falsifie avec l'huile de térébenthine; que celle-ci prend l'odeur de toutes ces huiles essentielles aromatiques; et que c'est une espèce de falsification qui doit être assez difficile à découvrir, car elle est faite d'une huile essentielle par une autre huile essentielle; ainsi ils mêleront à leur huile essentielle de térébenthine, quelques gouttes d'une essence aromatique de citron, de lavande, de canelle, etc.; et la mauvaise odeur en sera corrigée (1). Celle de lavande n'est pas même assez précieuse, pour qu'on ne puisse pas l'employer pure et sans essence de térébenthine.

S'ils voulaient à toute force que leur peinture s'appelât *Encaustique*, il ne leur serait pas impossible d'y employer le feu. Premièrement, au lieu de laisser dissoudre leur cire à froid, ils n'auraient qu'à la dissoudre à chaud; en second lieu, ils pourraient mettre leurs couleurs délayées dans de petits godets, les tenir au bain marie, au bain de sable, dans une étuve, en un mot à quelque chaleur douce (2) que ce fût, pourvu qu'elle suffît pour suppléer par elle-même à la quantité d'essence de térében-

(1) Oui; mais s'ils en savent encore un peu davantage, ils n'ignoreront pas que le mélange d'huiles essentielles aromatiques, et d'huile de térébenthine, ne conserve l'odeur aromatique, que tant qu'il reste en masse. En effet, étendez sur un papier une couche de cette huile adultérée (ce qui a bien du rapport avec le cas de la peinture), et l'odeur d'huile de térébenthine percera, surtout dans les temps chauds, ou lorsqu'on approchera le papier du feu; c'est même le moyen qu'on emploie pour découvrir cette falsification. Il faut encore que l'huile de térébenthine soit en petite quantité par rapport à l'huile falsifiée; sans cette condition, l'odeur d'huile de térébenthine dominera toujours. Or cette condition ne peut avoir lieu dans la peinture en cire.

(2) Cet expédient me paraît mauvais; car si la chaleur venait à les rendre fluides, il pourrait arriver à la poussière colorante de tomber, et de rendre le fond plus coloré que la surface. C'est un inconvénient dont il faut au moins que le peintre soit averti; ce qui achève de confirmer la préférence que M. Bachelier donne à la peinture à froid.

thine qu'on leur aura donnée de moins, et les conserver dans l'état de fluidité requise pour la peinture.

M. Bachelier aime mieux peindre à froid. Il a éprouvé que, quand les couleurs ont été bien préparées, c'est-à-dire, convenablement abreuvées de la dissolution de cire par l'essence de térébenthine, elles gardent leur fluidité pendant plusieurs mois, et qu'il y a telle précaution à la faveur de laquelle elles ne la perdraient presque jamais. En conséquence, il rejette une manière de peindre inutile, incommode, et qui n'en serait pas davantage l'*Encaustique* des anciens, pour en avoir le nom.

Mais afin de rendre à chacun selon ses œuvres, nous ne finirons pas ce que nous avions à dire de la peinture en cire dissoute par l'essence de térébenthine, sans remarquer qu'à peine M. de Montami (1) eût-il entendu parler du tableau de M. le comte de Caylus, qu'il en soupçonna le secret, et qu'il montra de la cire dissoute par l'essence de térébenthine, à tous ceux qui voulurent en voir, sans toutefois avouer à personne comment cette dissolution se faisait.

Nous pouvons maintenant passer à des choses plus importantes, dont M. Bachelier ne partage l'honneur avec personne, quoiqu'il soit vrai que M. de Montami ait découvert son secret en assez peu de temps, comme il avait découvert celui de M. le comte de Caylus.

III.

L'essence de térébenthine noircit les couleurs, gâte l'effet du tableau, et en rend la touche aride. Les grands maîtres de ce pays-ci ne s'en servent jamais qu'à leur corps défendant; les Italiens en ignorent absolument l'usage dans la peinture. D'ailleurs, l'*inustion* étant le caractère distinctif de l'*Encaustique* des anciens, et M. Bachelier n'apercevant rien dans toute son opération qui répondît à ce caractère, il se détermina à pousser plus loin ses recherches.

Il vit du premier coup d'œil combien il serait à souhaiter pour la perfection de la peinture en cire, qu'on rendît cette substance soluble dans l'eau. Il consulta là-dessus un fameux chimiste de l'Académie qui, pour toute réponse à ses questions, lui dit qu'*il était fou*. Un autre chimiste lui en dit autant, quoiqu'il ne fût pas de l'Académie.

Cela ne découragea point M. Bachelier; il avait quelque teinture brouillée de chimie, et il se disait à lui-même (2): « Il me

(1) M. de Montami, premier maître-d'hôtel de M. le duc d'Orléans, un des bons chimistes de ce pays-ci, et un des plus honnêtes hommes du monde.

(2) Je le fais raisonner trop bien pour un homme qui n'a que des idées

« semble que la cire est une substance huileuse ou résineuse; or, » les substances de cette nature combinées avec les alkalis, de» viennent solubles dans l'eau. »

Je n'entends rien à ce verbiage chimique d'huiles et d'alkalis (1); je sais seulement que M. Bachelier fit, d'après ces principes, bons ou mauvais, un grand nombre d'expériences infructueuses qui l'auraient rebuté, si, revenant opiniâtrément à ses huiles et à ses alkalis, le savon ne lui eût présenté un exemple d'huile et d'alkali combinés et miscibles avec l'eau. Il continua donc ses expériences, jusqu'à ce qu'enfin il en fit, avec le sel de tartre, une qui lui réussit. Voici quel fut son procédé.

Il prit du sel de tartre; il en fit dissoudre dans de l'eau tiède jusqu'à saturation; il resta une portion de sel non dissoute au fond du vaisseau. Il filtra son eau saturée au travers d'un papier gris. Il reçut, dans un poëlon de terre neuf et vernissé, ce qui traversa le papier; il mit son poëlon sur un feu doux; il rompit de petits morceaux de cire vierge blanche, et il les jeta dans sa lessive les uns après les autres, à mesure qu'ils s'y dissolvaient. Cette solution se gonflait, montait comme le lait, et se serait répandue, si le feu avait été un peu trop poussé, ou s'il n'avait pas eu l'attention de réprimer de temps en temps (2) ce gonflement avec un peu d'eau saturée de sel, qu'on avait réservée froide pour cet usage. Il continua de fournir de la cire à son eau alkaline, tant qu'elle en put dissoudre. Il s'assura avec une spatule de bois que sa dissolution était bien parfaite et bien uniforme; il la laissa refroidir; et il lui vint une masse d'une blancheur éblouissante, une espèce de savon d'une consistance molle comme une bouillie, qui cédait sous la pression la plus légère du doigt, et qui avait la propriété qu'il cherchait, de se dissoudre dans l'eau pure en si petite et si grande quantité qu'il le désirait (3).

brouillées de chimie; cela est ridicule. Je prie le lecteur de n'en rien conclure contre la vérité de ce Mémoire.

(1) Même absurdité que la précédente. J'entends très-bien ce raisonnement; et ce n'est point du verbiage.

(2) Il y a bien un peu d'effervescence; mais ce n'est point elle qui cause ce gonflement considérable de la liqueur.

(3) 1°. Nous conjecturons que M. Bachelier pourrait avoir un savon dans lequel les deux principes seraient plus intimement combinés, si, au lieu de sel de tartre pur, il employait ce sel animé par la chaux, comme on anime par ce moyen le sel de soude, dans les manufactures de savon. Il y a quelque apparence à cela. Expérience à faire.

2°. Il nous paraît de la dernière importance que le savon de cire de M. Bachelier soit fait avec beaucoup de précaution, et qu'il n'y ait point d'alkalis surabondans. L'art a encore du progrès à faire de ce côté. Il faut consulter le chimiste là-dessus. M. Bachelier, adressez-vous à M. de Montami.

Pour s'assurer de l'exactitude de ses conjectures chimiques, et se convaincre qu'il n'était pas aussi fou que les chimistes le lui avaient assuré, il remit sa masse blanche sur le feu, et la fit chauffer; et lorsqu'elle fut chaude, il y jeta de la crême de tartre; et à l'instant, la cire se sépara.

C'est avec cette masse blanche et molle, ce savon éblouissant qui se dissout sans peine dans l'eau pure, que M. Bachelier fait une eau de cire, avec laquelle il broie et délaie ses couleurs, comme il les broyait et délayait auparavant avec la dissolution de cire par l'essence de térébentine.

Voici donc comment vous peindrez en cire, selon la méthode de M. Bachelier (1).

1. Vous préparerez un savon de cire, ainsi que nous venons de vous en donner le procédé; et vous en ferez une eau de cire, en délayant dans de l'eau votre savon de cire.

2. Vous aurez une toile telle qu'elle sort de chez la lingère, que vous tendrez sur un chassis.

3. Vous dessinerez votre sujet sur cette toile avec des crayons blancs.

4. Vous aurez des couleurs en miniature que vous purifierez, comme nous vous l'enseignerons plus bas.

5. Vous broyerez et délayerez vos couleurs purifiées, sur le marbre, avec votre eau de cire, comme si vous vous proposiez de peindre à la gouache.

6. Vous mettrez vos couleurs préparées dans des godets, et vous les y entretiendrez dans la fluidité convenable, en les humectant avec quelques gouttes d'eau pure.

7. Vous aurez pour cette peinture les mêmes instrumens que pour la peinture ordinaire, la palette, la brosse et le pinceau; et vous vous en servirez de la même manière.

8. Vous préparerez seulement la palette, comme nous allons vous le prescrire.

Faites bouillir de la cire dans un grand vaisseau; mettez-y votre palette: quand vous la croirez bien imbue de cire, retirez-la verticalement, afin que la cire fluide s'en écoule. Serrez-la aussitôt sous une presse, afin qu'elle ne s'envoile pas en se refroidissant: vous y remarquerez environ l'épaisseur d'une ligne de cire, en la retirant de dessous la presse: ayez un instrument tranchant en forme de grattoir. Servez-vous-en pour enlever cette cire, et découvrir votre palette jusqu'au bois sans l'égrati-

(1) Cela est long; mais je ne sais pas décrire un art brièvement. Je dis les choses comme je les vois, et l'expérience m'a appris que, dans les matières d'arts, les circonstances les plus légères se suppléent difficilement. Je crains bien que ceux qui voudront manœuvrer d'après cette description, ne la trouvent pas encore assez détaillée.

gner. Alors, portez-y vos teintes, qui s'y tiendront fraîches; car, les pores du bois étant bouchés par la cire, ils n'en suceront pas l'humidité.

9. Ayez à côté de vous deux grands vaisseaux de terre non vernissés et pleins d'eau; l'un vous servira à nettoyer en premier et grossièrement vos pinceaux; et l'autre, à les nettoyer en second, et à les décharger de ce qui y restera de couleur au sortir de la première eau.

10. Placez à votre droite une éponge nette, sur laquelle vous puissiez essuyer votre brosse et vos pinceaux, au sortir de la seconde eau.

11. Tenez de l'eau pure dans un gobelet, où vous en irez prendre quelques gouttes, toutes les fois que vos couleurs s'étant trop séchées sur votre palette, vous sentirez la nécessité de les humecter.

12. Ayez un petit matelas de deux ou trois serviettes; humectez-le d'eau pure, et le tenez appliqué derrière votre toile, à l'endroit où vous voudrez peindre.

13. Cela fait, commencez à peindre, et continuez votre ouvrage, en observant ce que nous venons de vous prescrire, jusqu'à ce qu'il soit achevé.

Si vous trouvez l'usage du matelas incommode, servez-vous d'une éponge; imprégnez-la d'eau de cire bien claire, et humectez-en le derrière de votre toile. Il suffira d'avoir cette attention deux fois seulement par jour, en hiver, et trois ou quatre fois en été. Il ne faudra pas y manquer le soir, en quittant, afin que la toile se tienne fraîche jusqu'au lendemain.

Au reste, le matelas et l'éponge ne sont nécessaires qu'à ceux qui n'ont pas la pratique de la détrempe. Ces deux précautions sont superflues pour l'artiste qui sait fondre une teinte humide avec une teinte sèche.

Comme les couleurs sortent, de la boutique du marchand, impures et mêlées de substances hétérogènes, et qu'elles peuvent contenir des particules qui, venant à se combiner avec le savon de cire, produiraient des effets qui sont presque toujours nuisibles en peinture, lorsqu'ils ne sont pas projetés, voici comment il faudra les purifier avant que de s'en servir.

On prendra une couleur, il importe peu laquelle. On la délayera dans de l'eau pure : partie demeurera suspendue dans le fluide, partie tombera au fond. On décantera la partie suspendue, et l'on étendra la partie déposée dans de la nouvelle eau, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'on ait un dernier dépôt de matière non colorée et non colorante qu'on rejetera. En laissant reposer l'eau qui contient la partie suspendue de la couleur, cette couleur se déposera. On opérera sur cette couleur déposée,

comme on a opéré sur la couleur même, au sortir de la boutique du marchand. On réitérera ces lotions cinq ou six fois : il faut moins de lotions, quand on étend peu de couleur dans beaucoup d'eau ; et plus de lotions, quand au contraire on étend beaucoup de couleur dans peu d'eau (1).

On aura, par ce moyen, des couleurs purgées de substances hétérogènes, de sable, de sels, etc., plus riches et plus propres à être broyées et délayées sans inconvénient avec l'eau de cire (2).

Il y a une seconde manière de peindre avec l'eau de cire, qui n'est pas moins sûre que la précédente. C'est de ne pas délayer les couleurs avec cette eau, de peindre seulement en détrempe, sans colle ni gomme, jusqu'à ce que le tableau soit achevé ; d'avoir alors une eau de cire très-épaisse, et d'en donner à la toile deux fortes impressions du côté opposé à la peinture.

Mais, soit qu'on ait délayé ses couleurs avec de l'eau de cire, soit qu'on ait peint à la détrempe, il faut brûler le tableau, quand il est fini ; c'est une opération indispensable. Elle se fait de la même manière dans l'un et l'autre cas.

Pour brûler son tableau, M. Bachelier allume un très-grand feu ; ce feu forme une grande nappe ardente ; il présente à ce feu son tableau indistinctement par l'un ou par l'autre côté. S'il préfère le côté opposé à la peinture, c'est pour que l'ouvrage ne risque pas d'être endommagé de quelque étincelle, et par l'avantage qu'il a d'examiner plus à son aise les effets du feu. Il le tient verticalement, d'abord à quelque distance. A mesure que la fumée qui s'en élève diminue, il l'approche de plus en plus du foyer, jusqu'à ce que le tableau se trouve enfin si près du feu, que la main n'en pourrait soutenir un moment la chaleur, et que la cire est mise dans la fusion la plus grande qu'elle puisse prendre sans couler (3).

On la voit dans le cours de cette manœuvre se gonfler ; et comme il est absolument impossible, et que la chaleur agisse uniformément sur tous les points d'une surface plane, pour peu qu'elle soit grande, et que la cire abreuve également et en même temps toutes les couleurs, le gonflement se promène, s'étend, ne disparaît que quand il est général ; et c'est alors que le tableau est brûlé.

Si l'on éloignait du feu le tableau trop tôt, lorsque le gonfle-

(1) Le plus court est d'étendre tout de suite la couleur dans beaucoup d'eau. Il n'y a pas à choisir.

(2) Cette précaution ne serait pas moins utile dans la peinture à l'huile.

(3) Toute cette manœuvre s'exécuterait plus sûrement et plus parfaitement à l'aide d'un fourneau, qui distribuerait également la chaleur à tous les points de la surface, et qui ne serait pas bien difficile à imaginer. Si cet art prend crédit, il ne tardera pas à faire ce progrès. C'est encore une affaire du chimiste.

ment se promène, qu'il n'est que partiel, qu'il y a des endroits en mouvement, et d'autres en repos, la surface du tableau serait inégalement abreuvée et inégalement matte.

Il faut éloigner le tableau du feu, comme on l'en a approché, peu à peu, afin que le refroidissement se fasse par degré, et d'une manière pour ainsi dire uniforme.

L'inustion devient sur la fin effrayante (1) pour un spectateur qui n'y est pas accoutumé.

La présence d'un brasier ardent; l'intérêt que l'on prend à un ouvrage auquel l'artiste a employé tant de temps et de soin, et que l'on voit presqu'au milieu de ce brasier; et la connaissance que l'on a de l'extrême mollesse et de la grande fusibilité de la cire, mettent l'âme en peine : on craint que tout ne soit perdu; mais l'*inustion*, loin de détruire la peinture, la rend solide, et la fixe. Ce n'était auparavant qu'un enduit sans consistance et sans corps, que le frottement le plus léger pouvait emporter; après l'*inustion*, c'est une couche si dure, si compacte, si adhérente, et en même temps si mince et si flexible, que j'ai vu frapper sur un tableau brûlé, comme sur la peau d'un tambour, sans l'altérer : frottée par un corps, elle prend le poli ou luisant.

Je le répète : tous ceux qui auront vu brûler un tableau peint en cire, et qui compareront cette manœuvre avec les expressions de Pline, seront forcés de convenir que rien ne peut ressembler davantage à l'*Encaustique* des anciens, que cette manière de peindre.

Si le tableau était d'une si grande étendue, qu'on ne pût le brûler à un foyer, on se servirait d'un fer rouge ou de réchaud des doreurs, qu'on promènerait à une distance convenable de tous les points de sa surface.

Lorsque le tableau est brûlé, tout est fait, à moins que l'artiste, mécontent de quelques endroits, ne juge à propos de les retoucher, comme il est arrivé plusieurs fois à M. Bachelier. Dans ce cas, on n'a qu'à humecter le revers de ces endroits défectueux avec de l'eau de cire, et y travailler, comme si l'ouvrage n'était point encore sorti de dessus le chevalet : il faut seulement observer de glacer sa couleur; c'est-à-dire que, si l'endroit que l'on corrige est trop brun, il faut y étendre uniformément une teinte plus claire.

Mais un effet qui pourra d'abord étonner l'artiste inexpérimenté, c'est que la couleur récente, venant à se sécher, elle lui paraîtra plus claire qu'il ne l'avait mise. Il en sera quitte pour

(1) Je ne sais si je ne me suis pas abandonné ici un peu à mon imagination : ceux qui verront brûler un tableau, en jugeront.

la peur : lorsqu'il réitérera l'inustion, le feu restituera à la couleur son premier ton, et remettra l'accord dans le tableau.

Voilà jusqu'où M. Bachelier avait poussé son nouvel art, ou, si l'on aime mieux, l'art *encaustique* ancien recouvré, lorsque M. de Montami vit chez M. le duc d'Orléans un tableau dans la manière de M. Bachelier; M. Pierre, qui lui montra ce tableau, lui dit en même temps que M. Bachelier avait un moyen particulier de dissoudre la cire, et que ce nouveau moyen contraignait à brûler le tableau, quand il était fini, en sorte que, sans cette opération, la peinture demeurerait aussi inconsistante que celle du pastel, et s'effacerait sous le doigt. M. de Montami s'approcha du tableau, et ne lui trouvant aucune odeur, il conjectura que la dissolution de la cire, que M. Bachelier employait dans sa peinture, se faisait par l'eau : il médita sur la nature de la cire, et sur la qualité des dissolvans qui lui étaient appropriés, et fit tant de chemin, et en si peu de temps, que la huitaine s'était à peine écoulée, qu'il avait préparé l'eau de cire. M. Pierre en fut alarmé; il craignit que le secret de son ami ne transpirât; il supplia M. de Montami de ne le confier à personne; M. de Montami eut la faiblesse de le lui promettre, et de lui tenir si scrupuleusement parole, que je saurais bien peu de chose, si M. Bachelier avait été aussi discret que M. de Montami.

Mais M. Bachelier est un bon homme, comme c'est assez la coutume des habiles gens : il s'est ouvert à plusieurs personnes; tout le monde a pu le voir travailler. On dit qu'il a communiqué son secret au sieur Odiot fils, pour une somme assez considérable; je lui conseille donc de ne s'étonner que médiocrement de me trouver si bien instruit.

Le sieur Odiot (1) entend très-bien la manœuvre de l'*Encaustique* de M. Bachelier; il l'a vu opérer; il a lui-même opéré sous ses yeux; il en a appris le détail d'un grand nombre d'expériences sur la préparation des couleurs; le public sera naturellement porté à lui donner la préférence, si ce genre de peinture prend faveur; et ce mémoire instruisant d'autres personnes, et lui suscitant des concurrens, il ne pourra conserver cette préférence qu'en servant le public et les artistes mieux qu'aucun d'eux; ce qui ne lui sera pas bien difficile, étant à portée de consulter l'inventeur, quand il aura besoin de conseil.

Il ne faut pas ignorer qu'il en est de l'*Encaustique* de M. Bachelier par rapport aux couleurs, ainsi que de la peinture en cire dissoute par l'essence de térébenthine. La quantité d'eau de cire qu'on donne à chaque couleur n'est nullement indifférente;

(1) Voilà un endroit sur lequel la plupart des lecteurs seront tentés de porter un faux jugement : je les en préviens.

le blanc et l'orpin sont encore ici les extrêmes ; le blanc en demande plus, et l'orpin moins qu'aucune autre couleur.

M. Bachelier a exécuté à la cire et au feu, ou à l'*inustion*, pour m'expliquer comme Pline, plusieurs tableaux, dont un connaisseur plus difficile que moi pourrait être content.

Il y a de lui, dans cette manière, un lapin qui mange sa feuille de chou; on voit dans ce morceau, que M. Bachelier portera, s'il veut, la peinture des animaux jusqu'où tout le monde sait qu'il a porté la peinture des fleurs. Il me semble que j'entends M. Oudri lui dire, en lui remettant sa palette et son pinceau, *exoriare*, etc.

Une tête de femme vue de profil, enveloppée d'un lambeau de drap, le col nu, le reste du buste habillé. Ceux qui sont sensibles à la belle nature et à la simplicité noble, seront frappés de ce morceau : il est dans le goût de l'école italienne; le peintre l'a peint sur taffetas, en sorte qu'on aperçoit la figure des deux côtés de la toile; il y a même quelques parties à l'envers qui sont venues presque aussi nettes qu'à l'endroit.

Une jeune fille qui caresse une levrette, et qui en est caressée. Ces deux figures ne manquent ni d'agrément, ni de vérité.

Ceux qui considéreront ces tableaux avec des yeux non prévenus, ne pourront disconvenir que l'*Encaustique* de M. Bachelier ne mérite d'être cultivé; qu'il n'étende les limites de l'art; et que si nous n'avons pas recouvré la peinture à la cire et au feu des anciens, nous en possédons du moins une autre qui en approche beaucoup.

Je ne doute point que M. Bachelier ne me sache mauvais gré de publier un secret, dont il pouvait avec raison se promettre quelque avantage, et qu'il craignait que M. de Montami ne laissât transpirer, comme il en était bien le maître. Mais j'ai mon caractère, et ma façon de penser que je trouve bonne, et dont je ne m'écarterai pas en faveur de M. Bachelier. Je ne dois ce que je sais de sa manière de peindre, qu'aux soins que j'ai pris de m'en instruire. Je n'ai promis le secret à personne; je ne suis retenu par aucune de ces conventions qu'il est honnête de tenir; et je suis sollicité par une de ces vues générales, auxquelles il serait déshonnête de résister. S'il arrive (1) qu'une invention, favorable aux progrès des sciences et des arts, parvienne à ma connaissance, je brûle de la divulguer; c'est ma maladie. Né communicatif autant qu'on le peut être, c'est dommage que je ne sois pas né plus inventif; j'aurais dit mes idées au premier

(1) Tout ce qui suit me paraît à présent déplacé; mais je n'ai pas le courage de le supprimer. Je suis tellement indigné contre les gens à secret, que pour peu que je m'arrêtasse à cette note, je retomberais dans la morale.

venu. Je n'aurais eu qu'un secret pour toute ressource, que, si le bien général en eut demandé la publicité, il me semble que j'aurais mieux aimé mourir honnêtement au coin d'une rue, le dos contre une borne, que de laisser pâtir mes semblables. Il y a de vieux canons de l'église, qui privent des honneurs de la sépulture tout ecclésiastique qui laissera dans son coffre, en mourant, une somme d'argent un peu considérable; les lois de l'Etat ne seraient point trop rigoureuses, si elles décernaient la même peine contre ceux qui seraient convaincus d'avoir emporté avec eux, en mourant, les découvertes qu'ils auraient faites pendant leur vie. Nous existons d'une existence si ignorante, si courte et si malheureuse, que l'ecclésiastique avare de son argent, et le philosophe avare de ses découvertes, font tous les deux un vol aux pauvres. D'ailleurs, les découvertes ne me paraissent en valeur et en sûreté, que quand elles sont rentrées dans la masse commune; et je me hâte de les y porter.

Mais pour en revenir à M. Bachelier (1), est-il bien décidé que je lui rende un mauvais service, en publiant son *Encaustique?* J'entends parler de certaines gens qui se tourmentent beaucoup pour le trouver. Il est très-possible qu'un autre découvre ce que M. de Montami a bien découvert, et qu'il ne soit pas aussi discret que lui. On peut très-aisément apprendre ce que j'en sais, et n'être pas si honnête homme que moi. Il y a, au moment où j'écris, plusieurs personnes qui tournent autour du secret de M. Bachelier, qui ont le doigt dessus, et qui sont sûr le point de partager l'honneur de l'invention avec lui. Mon cher monsieur Bachelier, ne soyez donc pas trop fâché, si je parle; ou du moins, soyez sûr qu'il y en a à qui je n'enlève rien, et qui seront plus fâchés que vous.

Combien de sots vont dire de votre *Encaustique* ce qu'ils ont dit de la peinture en cire de M. le comte de Caylus; *Quoi, ce n'est que cela?* Eh! non, ce n'est que cela; mais il fallait s'en aviser. On employait la cire dissoute par l'essence de térébenthine dans la peinture des indiennes, dans la préparation des cérats (2), dans la peinture des transparens; mais il fallait songer à la substituer à l'huile dans la peinture ordinaire; or, c'est ce que M. le comte de Caylus a fait en 1751, et c'est ce que vous aviez fait en 1749. Tout le monde connaît le savon; personne n'ignore que cette combinaison d'huile et d'alkali est miscible avec l'eau; mais il fallait transporter ces notions à la

(1) Si je continue sur ce ton, je ne finirai pas en cent pages ce qui pouvait être dit en dix, et l'on me reprochera d'avoir été obscur et diffus, deux défauts qui vont assez communément ensemble.

(2) Cela est faux. C'est la térébenthine, et non l'essence de térébenthine.

cire, et substituer la cire préparée par cette voie et dissoute dans de l'eau, à l'usage de l'huile dans la peinture; et c'est ce que vous avez fait (1). Combien de découvertes qui se touchent dans la nature et dans les arts, et que de grands intervalles séparent dans la durée et dans l'entendement? Elles attendent quelque événement futile, comme la chute d'un bout de bougie dans un godet, la rencontre d'un passage de Pline, pour éclore et faire dire aux sots : *Quoi, ce n'est que cela?* Pour laisser moins d'ouvrage au hasard, il n'y aurait qu'à rapprocher les connaissances. Qu'importe que la nature ait mis tant de liaison entre les arts, si quelque grande institution n'en met pas davantage entre les différens artistes? Rien ne devrait être plus commun, et rien cependant n'est plus rare que le passage d'une manœuvre d'un atelier dans un autre. La vraisemblance de ces doubles emplois est fondée dans le grand nombre de qualités communes à tous les corps (2). Il semble qu'il n'y ait que l'application des propriétés spécifiques, qui suppose des manœuvres nouvelles. Encore y a-t-il entre ces propriétés spécifiques telle analogie ou telle différence connue, qu'on tirerait de la manière dont un art en traite quelques unes, de grandes lumières sur la manière dont un art différent devrait en traiter d'autres. Quels secours mutuels les arts mécaniques ne se prêteront-ils donc pas, si jamais la volonté bienfaisante d'un monarque artisan les rassemble dans une académie! Quelle immense quantité de rapports utiles et ignorés, qui se manifesteront à la fois et qu'on n'apercevra que lentement, par hasard et successivement, tant que les objets écartés les uns des autres ne seront point à portée d'être comparés, et que certains hommes qui, par une longue et pénible expérience, se sont rempli la tête de phénomènes et de faits, ne se trouveront point assis les uns à côté des autres, les coudes appuyés sur une même table, et dans le cas de deviser entre eux librement! Mais laissons là la philosophie, les projets; et revenons à notre peinture.

Les artistes savent combien il est difficile de mettre d'accord un grand morceau de peinture à l'huile. Si vous portez votre pinceau sur un endroit que vous croyez fini, il faut ou que vous fassiez tache en cet endroit; ou que, retouchant un espace plus ou moins considérable, vous suiviez votre teinte nouvelle jusque sur ces confins indiscernables où elle disparaît, pour ainsi dire, sur la toile ou sous votre pinceau, en se perdant im-

(1) Avec la pente naturelle que j'ai à philosopher, j'étais bien étonné que cela ne me fût point encore arrivé.

(2) On n'entendra pas cet endroit; mais je ne l'en estime pas moins pour cela, parce que ce n'est ni l'obscurité du discours, ni l'embarras des idées, mais leur généralité qui le rend difficile à entendre.

perceptiblement dans d'autres couleurs. La même difficulté n'a pas lieu dans l'*Encaustique* de M. Bachelier. A-t-il un grand morceau à mettre d'accord? faut-il en retoucher quelques endroits? un ou deux coups d'éponge à l'eau de cire en revivifieront tout le champ; l'humidité pénétrant à la fois toutes les couleurs, son tableau sera devant lui, comme une tête qu'il aurait peinte au premier coup dans la matinée; il en verra tout l'effet, sous quelque point de vue et à quelque lumière qu'il le considère; et il pourra terminer en un jour l'ouvrage de plusieurs mois. Ces coups d'éponge se donnent à la surface postérieure du tableau; et ils peuvent se réitérer autant de fois qu'il plaît à l'artiste de revenir sur son ouvrage.

On emploie à cette sorte de peinture le vert-de-gris (1) et la cendre bleue, sans aucun inconvénient; ainsi on se pourrait passer d'outremer. La nature des couleurs, qui produit avec le temps des effets si bizarres dans la peinture à l'huile, n'altérera point les *Encaustiques* de M. Bachelier. Si on lui objecte le sale que les cires prennent nécessairement à la longue dans tous les appartemens, il répond par une expérience : Allumez, dit-il, une chandelle, et exposez un de mes tableaux à sa fumée, jusqu'à ce que vous croyez l'endroit correspondant à la flamme, assez taché et assez noir. Alors prenez de l'eau seconde; lavez (2) l'endroit taché, et il reprendra tout son éclat.

Les idées philosophiques nouvelles, et les nouvelles inventions mécaniques, ne sont stériles que dans la tête de ceux à qui elles n'appartiennent pas. Elles y meurent comme des plantes étrangères et dépaysées. Au contraire, elles jettent des racines, elles poussent des branches dans l'esprit de l'inventeur. Un nouvel art embrasse un certain espace. Il s'étend à un certain nombre d'objets. Il rencontre dans sa marche un certain nombre d'obstacles à repousser. Ces obstacles, ou l'arrêtent tout court et fixent ses limites, ou deviennent des germes de découvertes pour l'inventeur, quand ils peuvent être surmontés. C'est ce qui est arrivé à M. Bachelier dans la pratique de son *Encaustique*.

Il a trouvé le moyen de former avec des couleurs et son eau de cire, deux sortes de pastels, les uns, fermes et durs comme la sanguine, dont on fera des dessins colorés que rien n'altérera;

(1) Cela me paraît singulier; l'alkali devrait, à ce qu'il semble, le décomposer; car le vert-de-gris contient un acide de vinaigre plus analogue à l'alkali qu'au cuivre auquel il est uni.

(2) Est-ce de l'eau seconde de chaux, ou de l'eau-forte, ou de l'eau-forte affaiblie? Ce qui nous met en doute, c'est que l'eau-forte a peu d'action sur la vapeur qu'il faut emporter dans ce cas. Mon oracle n'est pas en état de me satisfaire là-dessus.

les autres, tendres et mous, qui s'étendront sous le doigt et qui se fixeront ensuite par l'inustion.

Pour faire ceux-ci, ayez de l'eau de cire. Donnez-en à vos couleurs la quantité qui leur conviendra ; broyez-les, transportez-les du porphyre sur un papier gris qui en boive l'humidité : ayez un morceau de carton ; appliquez ce carton sur vos couleurs, avant qu'elles soient entièrement séchées : donnez-leur la forme ordinaire de pastels en les roulant ; et laissez-les ensuite sécher lentement à l'air libre.

Quant aux premiers, lorsqu'ils auront forme de pastels, et qu'ils se seront assez séchés à l'air libre, ayez un petit fourneau d'émailleur, avec une moufle ; mettez-les sous la moufle ; entretenez dans votre fourneau le même degré de chaleur que celui auquel on achève de brûler un tableau : laissez-les exposés à ce degré de chaleur environ un quart-d'heure, et les retirez.

S'ils ont souffert trop de feu, les couleurs en seront affaiblies ; si le degré de chaleur n'était pas suffisant, ils seront friables, et il faudra les remettre sous la moufle.

Outre les dessins colorés et les tableaux en pastel que M. Bachelier fait avec ses crayons, il s'en sert encore dans les *Encaustiques* toutes les fois qu'il ne veut pas les retoucher à la brosse. Lorsqu'il les retouche aux pastels durs, il ne les rebrûle pas. Il les rebrûle seulement lorsqu'il les retouche aux pastels mous : il donne la préférence à cette dernière manière, parce qu'il est d'expérience, et que sans l'expérience il est facile de conjecturer que le feu doit être un agent admirable, un pinceau imperceptible pour mettre d'accord des couleurs, pour peu qu'elles y aient été habilement disposées.

(1) Quoique nous écrivions d'une sorte de peinture où l'on n'emploie aucune huile ; comme il ne s'agit pas de substituer l'*Encaustique* à la peinture ordinaire, et que quelques personnes peu instruites pourraient souhaiter de trouver ici les moyens de blanchir l'huile de noix, et de lui donner la limpidité de l'eau ; nous allons en indiquer deux.

1. Exposez votre huile au soleil dans des vaisseaux larges et plats, sur le fond desquels elle n'ait qu'une ligne d'épaisseur ; laissez-la en cet état environ quinze jours, dans la saison des grandes chaleurs ; dégraissez-la ensuite avec les absorbans, tels que la terre, le bol, l'argile, etc.

2. Ou prenez de la litharge d'argent, un quarteron.

Du blanc de céruse, deux onces.

(1) Il y a peu de gens qui ignorent ces procédés ; mais ils ne sont peut-être décrits en aucun endroit.

De la couperose blanche, deux onces.

De l'alun calciné, deux gros.

Réduisez le tout en une poudre très-fine. Ayez une bouteille de la capacité de trois peintes. Mettez votre mélange dans cette bouteille : versez dessus deux livres d'huile : remuez le tout pendant une heure : laissez reposer pendant quatre jours au moins ; il se fera un dépôt auquel surnagera l'huile dont vous vous servirez.

IV.

Ce qui nous reste à exposer dans ce mémoire, n'est guère moins intéressant que ce qui précède ; il s'agit de l'eau cirée et de ses propriétés ; car elle n'est pas seulement utile dans la peinture *Encaustique*.

Il faut savoir en premier lieu, que cette eau a une couleur blanchâtre ; mais que le savon de cire qu'elle contient perd cette couleur à mesure que l'eau s'évapore, à moins qu'on ne l'ait faite trop épaisse.

M. Bachelier a conclu de là qu'elle ne pouvait manquer d'être un excellent vernis (1). Pour s'assurer du fait, il en a composé de très-claire ; il en a imprégné une éponge, et en a étendu légèrement sur toute la surface d'un tableau, jusqu'à ce qu'il fût entièrement décrassé et bien humecté. Quelle a été sa surprise, lorsque l'eau de cire a été séchée, de trouver son tableau vernis mat, en état de faire illusion, et de plaire également à l'œil, à quelque point et à quelque distance que ce fût, et présentant partout cette douce uniformité qui tranquillise la vue, et qui seule donne au spectateur l'avantage de jouir à la fois de toute l'action peinte sur la toile, le jour ne faisant plus valoir une partie aux dépens d'une autre !

Le bruit que l'*Encaustique* des anciens faisait, l'avait déterminé à prendre quelques instans sur ses occupations, pour lire les livres que Pline a écrits de la peinture ; et voici ce qu'il trouva dans la traduction de du Pinet, liv. 35, chap. X : *Apelle avait un secret de faire un vernis fort subtil, dont il vernissait ses besognes parachevées, lequel y était posé si subtilement, qu'il n'a été possible à homme de pouvoir atteindre à cette subtilité ni à ce vernis ; et néanmoins il donnait lustre par ce moyen à sa peinture, et la contregardait et de la poudre et de toute autre ordure ; et à toucher à ses tableaux, on se trouvait la main barbouillée dudit vernis ; et certes, l'invention dudit vernis servait grandement en ce temps-là pour garder que la trop grande gaieté des couleurs ne fût fâcheuse à la vue ; et de fait, il sem-*

(1) *Voyez* plus bas les soupçons que nous avons là-dessus.

blait, à considérer de loin sa besogne, qu'il y eût du talc devant, car ce vernis meurtrissait tellement la gaieté des couleurs, qu'elles en semblaient plus rudes et plus obscures.

Il supposa qu'il pourrait bien y avoir dans ce passage quelques unes de ces légères inexactitudes, qui se glissent nécessairement dans la diction d'un homme de lettres qui parle peinture, sans être du métier (1), et qui ont dû échapper plutôt encore à un homme de génie qu'à un autre; et qu'aux inexactitudes de l'auteur, il en fallait ajouter bon nombre du crû du traducteur. Il ne pouvait concevoir comment ce vernis *meurtrissait la gaieté des couleurs*, et cependant *donnait du lustre à la peinture; qu'il contregardât les tableaux d'Apelle de la poudre et de toute ordure*, et que cependant *au toucher, on s'en trouvât la main barbouillée.*

Il pensa sagement qu'il fallait se faire interpréter l'original par un homme de lettres, qui lui rendît ou qui dût lui rendre l'endroit de Pline de la manière suivante (2). « Les autres artistes profitèrent de ses découvertes, mais il y en eut une dans laquelle on ne put l'imiter; c'est l'art d'appliquer sur ses ouvrages, lorsqu'ils étaient achevés, un vernis très-léger qui enrichissait les couleurs en répercutant la lumière, qui les garantissait de la poussière et des autres ordures, et dont le spectateur ne s'apercevait qu'au toucher; mais la propriété importante de ce vernis était de tempérer l'éclat des couleurs, de les empêcher d'offenser la vue, en faisant de loin entre elles et l'œil l'effet d'une pierre spéculaire, et de donner une austérité secrète à celles qui sont trop fleuries. »

M. Bachelier comparant ce que cette autre traduction de l'endroit de Pline lui apprenait du vernis d'Apelle, avec ce qu'il

(1) Il n'y a pas d'art dont il soit plus difficile à un homme de lettres de se taire, et de parler sans dire des sottises. Je demande pardon aux artistes de toutes celles qui me vont échapper. Quant aux gens de lettres, si quelqu'un d'entre eux les aperçoit, je l'en félicite, et le préviens qu'on peut s'entendre en peinture beaucoup mieux que moi, et n'y être pas fort habile.

(2) *Inventa ejus et cæteris profuere in arte. Unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento* (*atramentum* était quelquefois synonyme à *encaustum*; alors c'était de l'encre faite avec le suc de la sèche et du calmar) *illinibat ità tenui, ut idipsum repercussu claritates colorum excitaret, custodiretque à pulvere et sordibus, ad manum intuenti demùm appareret. Sed et tùm ratione magnâ, ne colorum claritas oculorum aciem offenderet, veluti per lapidem specularem intuentibus è longinquo; et eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occultè daret.* Il y a certainement contradiction dans cet endroit de Pline, entre *claritates colorum excitaret repercussu*, et *ne claritas colorum aciem oculorum offenderet*, à moins de distinguer la lumière réfléchie de la lumière répercutée; l'éclat des couleurs, de leur richesse; ce que du Pinet n'a pas fait; il me paraît surtout avoir rendu bien ridiculement *ad manum intuenti demùm appareret.*

voyait de l'effet de son eau de cire sur les tableaux qu'il en avait enduits, ne put s'empêcher de croire que cette eau ne fût très-analogue au vernis d'Apelle, tant célébré par les hommes de lettres, et tant regretté par les artistes; car elle rend matte toute la surface du tableau, de manière qu'il semble qu'on ait mis un *talc* (1) devant; elle amortit la trop grande *gaieté* des couleurs; elle garantit l'ouvrage de la poussière et des autres ordures; elle prend aux doigts, quand elle est fraîchement appliquée; on ne s'aperçoit de son application qu'au toucher; elle enrichit les couleurs en leur donnant de l'austérité; et si nos yeux pouvaient se défaire de leurs préjugés et s'accoutumer à des tableaux mats, M. Bachelier aurait trouvé le moyen de faire valoir les chefs-d'œuvre des temps passés, et de conserver éternellement ceux qui se font de nos jours dans leur beauté première, et sans que les couleurs s'en altérassent; ces couleurs étant défendues de toute impression étrangère et nuisible, par l'interposition d'une eau limpide, innocente et douce (2), qui n'exerce aucune sorte d'action sur elles.

Mais examinons à la rigueur ce que l'art et nos yeux ont à perdre ou à gagner, en regardant une surface matte ou une surface vernissée. Pour cet effet, transportons-nous dans ces galeries, où l'opulence et le bon goût ont rassemblé les productions en peinture les plus précieuses de la Flandre et de l'Italie. Les artistes et les connaisseurs ont le cœur flétri, en voyant des ouvrages destinés à exciter en eux les sentimens les plus vifs et les plus délicieux, ensevelis sous le vernis. Toute la magie de l'art y est étouffée; l'harmonie générale en est presque entièrement détruite. On y cherche en vain le prestige de cette perspective aérienne, qui détachait les corps; qui, sur une surface plane, enfonçait l'œil à des profondeurs étonnantes; qui dérobait, je ne dis pas l'égalité, mais l'existence même de cette surface; et qui s'emparant avec force de l'imagination, la promenait autour des corps. On n'y rencontre plus que des vestiges de cet enchantement, et l'on donne au regret des momens qu'on devrait donner à l'admiration. Un luisant détestable avertit à chaque instant qu'on est devant une toile; son effet égal sur un lointain et sur un terrain avancé qui lui sert d'opposition, contredit le but de l'art et l'intention de l'artiste: ici l'ombre luit, là les clairs sont éteints; l'espace coloré se distribue sous le regard en je ne sais combien de petites portions qui l'affectent toutes d'une manière diverse et confuse; on dirait à certains points que c'est la

(1) Est-il bien vrai que le talc amatisse? M. Bachelier, assurez-vous de ce phénomène.

(2) Voyez ce que j'en dis plus bas.

surface d'un fluide agité, sur lequel une lumière tremblante se joue. S'il arrive que le ciel se mire dans un endroit poli qui réfléchisse tout son éclat, le reste est plongé dans l'obscurité. Il faut se mouvoir et se tordre, pour ainsi dire, autour de l'action pour en saisir les incidens. Hors du jour convenable, le tableau n'est qu'un amas de taches luisantes et grasses, placées à côté les unes des autres, et renfermées dans une belle bordure dorée, c'est-à-dire que, pour un endroit où la peinture expose à l'œil un spectacle enchanteur, il y en a plusieurs où elle ne présente qu'un aspect sale et désagréable; et que, sans le préjugé, l'ostentation, le luxe, et je ne sais combien d'idées accessoires qui nous jouent, qui nous leurrent, et qui nous font des jouissances fantastiques, certains morceaux dont on fait avec raison un cas infini, orneraient cependant moins un cabinet, un appartement, qu'une belle et grande tenture de soie cramoisie.

Voilà ce que le plaisir de la vue doit à l'usage des vernis: passons maintenant à l'intérêt de l'art et à la gloire des artistes. Les vernis ont plusieurs mauvais effets; ils jaunissent (1), ils s'écaillent (2), ils altèrent les couleurs (3).

On remédie aux deux premiers, dira-t-on, en enlevant les vernis adroitement de dessus les tableaux; mais quelque attention que l'on apporte à cette manœuvre, ces molécules précieuses qui constituent la vérité, la délicatesse, la fraîcheur et l'originalité de la touche; cette âme de l'artiste; ce souffle de vie qu'il a si légèrement répandu sur la toile; cette vapeur qui en paraît quelquefois séparée et comme éparse et suspendue en l'air entre les objets peints et l'œil du spectateur, n'en sera-t-elle point écartée? Ce voile tendre et délicat ne sera-t-il point offensé? Ces fleurs conserveront-elles toute leur vivacité et tout leur éclat? Cette poussière si fine qui les colore ne sera-t-elle point dissipée? ces fruits ne perdront-ils rien de leur duvet? le velouté de cette étoffe ou son lainer ne sera-t-il point effleuré? Ces chairs si fermes, si rondes, si jeunes, si brillantes, si fraîches, conserveront-elles tous ces charmes? J'en appelle aux connaisseurs: j'en appelle aux tableaux mêmes que le public a sous les yeux, surtout à ceux qui sont tombés dans des mains ignorantes et meurtrières.

Quant au troisième inconvénient, celui d'altérer les couleurs, on convient qu'il est sans remède. Il est fondé dans la nature, et du vernis, et des couleurs: celles-ci sont composées, celles-là sont simples; il entre dans les unes des matières métalliques,

(1) Effet des résines qui y entrent.
(2) Effet de la térébenthine.
(3) Effet de l'action de l'huile du vernis sur l'huile employée avec les couleurs.

d'autres n'en contiennent point : toutes cependant sont délayées avec une même huile ; il y en a qui se sèchent du soir au matin, et même plus promptement, sans le secours de l'huile grasse ; il y en a au contraire qui ne sécheraient point sans cette huile ; mais l'huile grasse forme sur ces couleurs un éclat choquant qui amatit les clairs et rehausse les ombres ; l'embue d'où naît un contraste choquant d'endroit qui luisent et d'endroits qui sont mats, fait sortir des taches désagréables par elles-mêmes, et qui ont encore l'inconvénient de rendre l'accord du tableau difficile. Le peintre ne voit point les objets comme il les a peints : son œil ne peut en embrasser l'ensemble ; il ne les juge point : au lieu de travailler par sentiment et de génie, il travaille d'habitude et de mémoire, il contracte une routine qu'on appelle du nom de *faire*. Ce *faire* appartient tellement à tel peintre, qu'on ne s'y trompe jamais ; ce qui signifie à la rigueur qu'il appartient rarement à la nature. J'invite les artistes à y penser sérieusement. Le grand modèle est donné ; il y a une infinité de *faire* différens, quoiqu'il y ait très-peu de chose dans l'art, en quoi il soit permis de différer. Pour convaincre les artistes de la vérité de ce que j'avance, je leur demanderai seulement s'il y a plusieurs bonnes manières de colorier, de dessiner, etc.

L'eau cirée de M. Bachelier est l'unique remède aux différens inconvéniens des vernis : mais si le bon sens, le plaisir des amateurs, l'intérêt de l'art et la gloire des artistes parlent en sa faveur ; il a contre lui l'habitude et le préjugé des yeux : s'accoutumeront-ils à voir un tableau mat sur toute sa surface ? Nos prétendus connaisseurs souffriront-ils qu'on porte, dans la peinture à l'huile, une qualité qu'ils ont d'abord élevée jusqu'aux nues, comme une prérogative merveilleuse de la peinture en cire ? Nous mettons, dans les objets de luxe et de goût, tant d'inconséquence et de bizarrerie, qu'on pourrait appliquer à celui qui chercherait à fixer par les lois du bon sens, ce qui nous conviendra ou ne nous conviendra pas dans la circonstance dont il s'agit, ce que Térence a dit d'une chose plus folle encore : *O here, quæ res nec modum habet, nec concilium ratione modoque tractari non vult. Hæc si quis tempestatis propè ritu mobilia et cæca fluitantia sorte laboret reddere certa sibi, nihilo plus explicet, ac si insanire paret certâ ratione modoque.* Il s'agit de savoir si nous voudrons que nos tableaux soient fardés comme nos femmes.

Le vernis formé par l'eau cirée de M. Bachelier ne porte avec lui aucune mauvaise qualité (1), n'altère point les couleurs,

(1) Nous demanderons ici à M. Bachelier s'il est bien sûr que l'alkali, employé dans son savon de cire, n'attaquera pas à la longue l'huile du tableau ?

n'affaiblit en rien l'effet et la beauté du tableau, fait qu'on en jouit partout également, ne détruit point l'illusion en rappelant l'œil à la toile par des luisans et par des mats déplacés, ne se gerce point, ne s'écaille point, convient également à toutes sortes de peinture, sans en excepter le pastel sur lequel j'en ai vu un essai ; soutient en même temps et le plus grand froid et le plus grand chaud (1), se nettoie sans peine et sans danger, etc.

On l'applique à la brosse sur les plafonds, les lambris, le plâtre, le marbre, les boiseries des appartemens, les parquets, les équipages, etc. On sait combien l'odeur des vernis est dangereuse ; l'eau de cire n'a point d'odeur. Quand elle est sèche, on prend un réchaud de doreur, on le promène partout à la distance convenable pour la remettre en fusion ; elle s'incorpore avec les substances en se refroidissant ; lorsqu'elle est froide, on la frotte avec une brosse rude, et elle prend tout l'éclat du vernis.

Je ne sais si les chefs-d'œuvre en peinture et en sculpture nous coûtent moins à produire qu'ils ne coûtaient aux anciens ; mais il est évident que nous prenons autant de soin pour détruire les nôtres, qu'ils en prenaient pour conserver les leurs. Ils avaient un vernis qu'ils appliquaient sur leurs tableaux, leurs bronzes et leurs marbres : ils faisaient ainsi à leurs statues mêmes un épiderme en cire, qu'ils opposaient aux injures de l'air. Tous les ans régulièrement, nous arrachons la peau aux nôtres avec des éponges chargées d'un fluide dur et graveleux que des ignorans passent sur leur surface à tour de bras. Je fuis les Tuileries dans les jours de cette cruelle opération, comme on fuit une place publique un jour d'exécution.

Autre usage de l'eau de cire ; c'est un bon mordant pour la dorure. On sait que, selon la manière ordinaire de dorer les filets, les feuillages, les moulures, en un mot, tous les ornemens en bois qui sont quelquefois d'un travail assez délicat, sont couverts et gâtés de plusieurs couches qui forment l'assiette de l'or, le soin de les réparer étant communément abandonné à un manœuvre ignorant. L'eau cirée ne fait point d'épaisseur, laisse paraître tout l'art du sculpteur, attache l'or tellement, que la

Cela mérite la considération la plus sérieuse. Il s'agit de conserver les tableaux, et non pas de les détruire, en cherchant à les faire valoir.

Au reste, son eau de cire ne deviendrait-elle pas beaucoup plus transparente, si son savon se dissolvait dans l'esprit-de-vin? Il faut encore interroger là-dessus la chimie.

(1) M. Bachelier croit-il qu'il soutînt l'eau froide, l'eau chaude, l'humidité, les vapeurs froides et chaudes ? Il ne peut trop multiplier les expériences, pour s'assurer de tous ces faits. Plus sa découverte est importante, plus nous avons le droit d'être difficiles avec lui.

plus forte chaleur ne le sépare point, et la composition en étant assez simple, peut-être que la chimie trouverait un moyen prompt, facile et peu coûteux d'enlever l'or à discrétion, ce qui formerait un objet important, sur lequel M. de Montami s'est déjà exercé.

Jusqu'à présent on n'a appliqué l'or faux que sur un mordant qui le dissout, ce qui donne lieu à la formation d'un vert-de-gris qui rend cette dorure peu durable et difficile à nettoyer. L'on n'encourra point ces inconvéniens avec l'eau de cire.

Attachez votre or par le moyen d'une couche d'eau de cire (1); quand il sera bien pris, passez dessus une seconde couche de la même eau; et lorsque votre dorure sera sale, vous la nettoierez comme si elle était d'or fin. Vous pourriez y employer l'eau-forte.

S'il y a quelques circonstances dans la teinture et dans d'autres arts, où il soit important d'avoir un fluide avec lequel on puisse former au pinceau les traits les plus déliés, nous avertissons les artistes que l'eau de cire a cette propriété.

Voilà tout ce qui nous est parvenu sur la peinture *encaustique ;* nous serions un peu plus contens de nous-mêmes, si nous devions nos lumières à d'autres moyens. Mais ceux que nous avons employés nous ont, comme on voit, assez bien réussi; nous sommes dans l'impossibilité de recourir à d'autres; le témoignage de notre conscience nous absout à nos propres yeux, quoique nous l'ayons assez délicate; l'honnêteté de nos vues (2) nous justifiera vraisemblablement aux yeux du public. Ainsi, nous persisterons sans scrupule dans le rôle que nous faisons depuis long-temps, d'aller partout, de voir des hommes de tous états, de parler peu, d'écouter beaucoup, d'interroger en répondant, de réfléchir, de comparer et d'écrire. Malheur à Picot (3), s'il me rencontre jamais; car j'en veux à sa découverte. Si la préparation mercurielle de Torrès est réelle, que ne ferait-on pas pour la découvrir? Il y a des momens d'une curiosité si importune (4), qu'on s'exposerait presque à avoir besoin

(1) Nous craignons, qu'attaqué par l'alkali, il ne devienne bleu ou vert. Nous invitons M. Bachelier à s'assurer du contraire par l'expérience, et de voir ce que nous en avons dit plus haut.

(2) L'instruction générale et les progrès de l'art.

(3) M. Picot possède le secret de transporter une peinture d'une surface sur une autre.

(4) Mauvaise plaisanterie; fanfaronade déplacée, surtout dans un endroit où l'on aurait eu très-bonne grâce à prendre le ton sérieux, et à conjurer M. Torrès, s'il a en effet une préparation mercurielle particulière, comme je n'en doute point, d'avoir pitié de l'espèce humaine, d'oublier son intérêt personnel en faveur du bien général, et de publier une découverte qu'il ne peut garder sans crime. Je ne conçois pas comment il fait pour résister aux re-

de ce secret, pour le seul plaisir de le connaître et de le publier. Cette œuvre serait aussi bien méritoire que celle de ce brave chevalier romain qui, si ce que l'on nous en dit est vrai, se précipita dans un abîme, à la vérité très-profond et très-effrayant, mais pour un intérêt moins important et moins général.

Si nous découvrons quelque chose de plus que ce que nous avons révélé dans ce mémoire, le public ne l'ignorera pas long-temps.

Une observation par laquelle nous finirons, c'est que tous les détails de pratique dans lesquels nous sommes entrés, forment un assemblage de petits procédés qu'on ne tient que d'un travail journalier, et que d'un grand nombre d'essais réitérés; d'où le lecteur de bon sens conclura avec nous, que M. Bachelier s'est long-temps occupé de la peinture en cire, et que la date de ses premières vues ne peut être que fort antérieure à ses dernières découvertes; nous ne pouvons nous dispenser de lui rendre cette justice (1): puisse-t-elle le dédommager de l'espèce de vol que nous lui faisons (2)!

proches secrets de sa conscience, toutes les fois que le hasard offre à sa vue un malheureux attaqué du mal que son remède guérirait. J'avoue qu'à la place de M. Torrès, je me croirais coupable de la mort de tous ceux que mon spécifique aurait empêchés de périr, et que le remède ordinaire aurait tués; et de l'aveu de M. Torrès, il y a beaucoup de malades dans l'un et l'autre cas. Tout ce que je pourrais me dire à moi-même pour ma justification ne me paraîtrait pas assez honnête, lorsqu'il s'agirait de balancer ma fortune avec la vie de mes semblables. L'avis que je prends la liberté de donner à M. Torrès, n'est pas aussi contraire à ses intérêts qu'il pourrait bien se l'imaginer. On aurait beaucoup plus de confiance en sa préparation mercurielle, si elle était connue; et les malades donneraient naturellement la préférence à l'inventeur sur les autres chirurgiens. Au reste, celui qui lui écrit ces choses se porte bien, et serait en état de payer ses soins, si jamais il avait le malheur d'en avoir besoin, malheur qui peut lui arriver comme à tout autre galant homme.

(1) M. Bachelier me trouvera toujours également équitable, lorsqu'il sera en état de satisfaire par des faits aux difficultés que je lui ai proposées; il n'aura qu'à m'adresser un mot par les papiers publics, et j'irai chercher la lumière qui me manque. En attendant, je le prie de me compter au nombre des partisans les plus zélés de sa découverte, et de ne regarder toutes mes observations que comme les scrupules d'un homme qui souhaite sincèrement les progrès de sa peinture *Encaustique*, et qui cherche à s'assurer des propriétés de son vernis.

(2) Pour épargner au lecteur toutes ces notes, il eût fallu refondre l'ouvrage entier; et heureusement, nous n'en avons ni le temps ni la volonté. Il est incertain qu'il en eût été mieux; et il est très-certain qu'on y remarquerait moins une chose qui nous importe beaucoup, l'impartialité avec laquelle nous avons jugé, et dont chaque note fournit un exemple. Sans compter que les lecteurs impatiens, qui se soucient fort peu de savoir qui a tort ou qui a raison dans une querelle d'art, pourvu qu'ils soient bien instruits des procédés de l'artiste, n'auront qu'à passer premièrement toutes les notes, en second lieu tous les endroits du texte où je m'accuse moi-même de longueur et de digression.

OBSERVATIONS

Sur une brochure intitulée : *Garrick, ou les Acteurs anglais; ouvrage contenant des réflexions sur l'Art dramatique, sur l'Art de la représentation et le jeu des acteurs; avec des notes historiques et critiques sur les différens théâtres de Londres et de Paris; traduit de l'anglais.*

OUVRAGE écrit d'un style obscur, entortillé, boursouflé et plein d'idées communes. Je réponds qu'au sortir de cette lecture un grand acteur n'en sera pas meilleur, et qu'un médiocre acteur n'en sera pas moins pauvre.

C'est à la nature à donner les qualités extérieures, la figure, la voix, la sensibilité, le jugement, la finesse; c'est à l'étude des grands maîtres, à la pratique du théâtre, au travail, à la réflexion à perfectionner les dons de la nature. Le comédien d'imitation fait tout passablement, il n'y a rien ni à louer ni à reprendre dans son jeu; le comédien de nature, l'acteur du génie est quelquefois détestable, quelquefois excellent. Avec quelque sévérité qu'un débutant soit jugé, il a tôt ou tard au théâtre les succès qu'il mérite; les sifflets n'étouffent que les ineptes.

Et comment la nature, sans l'art, formerait-elle un grand comédien, puisque rien ne se passe rigoureusement sur la scène comme en nature, et que les drames sont tous composés d'après un certain système de convention et de principes? Et comment un rôle serait-il joué de la même manière par deux acteurs différens, puique dans l'écrivain le plus énergique, le plus clair et le plus précis, les mots ne peuvent jamais être les signes absolus d'une idée, d'un sentiment, d'une pensée?

Ecoutez l'observation qui suit, et concevez combien, en se servant des mêmes expressions, il est facile aux hommes de dire des choses tout-à-fait diverses; l'exemple que je vais vous en donner est une espèce de prodige, c'est l'ouvrage même en entier dont il est question. Faites-le lire à un comédien français, et il conviendra que tout en est vrai; faites-le lire à un comédien anglais, et il vous jurera *by god* qu'il n'y a pas un mot à en rabattre, que c'est l'évangile du théâtre. Cependant, mon ami, puisqu'il n'y a presque rien de commun entre la manière d'écrire la comédie et la tragédie en Angleterre, et la manière dont nous écrivons ces poëmes en France, puisqu'au jugement même de Garrick, celui qui sait rendre parfaitement Shakespeare ne sait pas le premier mot de la déclamation d'une scène de Racine, et réciproquement, il est évident que l'acteur français et

l'acteur anglais, qui conviennent l'un et l'autre de la vérité des principes de l'auteur dont je vous rends compte, ne s'entendent pas, et qu'il y a dans la langue technique de leur métier un vague, une latitude assez considérable pour que deux hommes d'un sentiment diamétralement opposé ne puissent y reconnaître la vérité. Et demeurez plus que jamais attaché à votre maxime: *Nil explicare. Ne vous expliquez point, si vous voulez vous entendre* (1).

Cet ouvrage, intitulé *Garrick*, a donc deux sens très-distingués, tous les deux renfermés sous les mêmes signes, l'un à Londres, l'autre à Paris; et ces signes présentent si nettement ces deux sens, que le traducteur s'y est trompé, puisqu'en fourrant tout au travers de sa traduction les noms de nos acteurs français à côté des noms des acteurs anglais, il a cru sans doute que les choses que son original disait des uns étaient également applicables aux autres. Je ne connais pas d'ouvrage où il y ait autant de vrais contre-sens que dans celui-ci; les mots y énoncent assurément une chose à Paris, et toute une autre chose à Londres.

Au reste, je puis avoir tort; mais j'ai d'autres idées que l'auteur sur les qualités premières d'un grand acteur. Je lui veux beaucoup de jugement; je le veux spectateur froid et tranquille de la nature humaine; qu'il ait par conséquent beaucoup de finesse, mais nulle sensibilité, ou, ce qui est la même chose, l'art de tout imiter, et une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles: s'il était sensible, il lui serait impossible de jouer dix fois de suite le même rôle avec la même chaleur et le même succès: très-chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme le marbre à la troisième; au lieu qu'imitateur réfléchi de la nature, en entrant la première fois sur la scène, il sera imitateur de lui-même; à la dixième fois, son jeu, loin de s'affaiblir, se fortifiera de toutes les réflexions nouvelles qu'il aura faites; et vous en serez de plus en plus satisfait.

Ce qui me confirme dans mon opinion, c'est l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Ne vous attendez point de leur part à aucune unité; alternativement leur jeu est fort et faible, chaud et froid, plat et sublime; ils manqueront demain l'en-

(1) C'est depuis long-temps le premier de mes aphorismes, et chaque jour m'en confirme l'utilité et la sagesse. Mais l'emploi des mêmes mots, par deux hommes qui expriment des idées si diverses sur la même chose, ne vient-il pas plutôt de ce que les principes généraux sont une espèce de patron qui va à tout habit? Demandez à un vieux partisan de la musique de Lulli et à un homme de goût, passionné pour la musique de Grétry, quels sont les caractères d'une bonne musique, ils se serviront tous deux des mêmes termes; mais dans l'application, l'un niera que la musique sur laquelle l'autre s'extasie, ait aucun des caractères qu'il lui attribue.

droit où ils ont excellé aujourd'hui ; en revanche ils excelleront dans celui qu'ils avaient manqué la veille. Au lieu que ceux qui jouent de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation, d'imagination, de mémoire, sont uns, les mêmes à toutes les représentations, toujours également parfaits ; tout est mesuré, tout est appris ; la chaleur a son commencement, son milieu, sa fin. Ce sont les mêmes accens, les mêmes positions, les mêmes mouvemens ; s'il y a quelque différence d'une représentation à une autre, c'est toujours à l'avantage de la dernière. Ils ne sont presque point journaliers : ce sont des glaces parfaites, toujours prêtes à montrer les objets et à les montrer avec la même précision et la même vérité. Ainsi que le poëte, ils vont sans cesse puiser dans le fonds inépuisable de la nature, au lieu qu'on aurait bientôt vu le terme de leur propre richesse.

Quel jeu plus parfait que celui de mademoiselle Clairon? Cependant suivez-la, étudiez-la, et vous vous convaincrez bientôt qu'elle sait par cœur tous les détails de son jeu comme toutes les paroles de son rôle. Elle a eu sans doute dans sa tête un modèle auquel elle s'est étudiée d'abord à se conformer; sans doute elle a conçu ce modèle, le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu'elle a pu ; mais ce modèle, ce n'est pas elle : si ce modèle était elle-même, que son imitation serait faible et petite! Quand, à force de travail, elle a approché de ce modèle idéal le plus près qu'il lui a été possible, tout est fait. Je ne doute point qu'elle n'éprouve en elle un grand tourment dans les premiers momens de ses études ; mais ces premiers momens passés, son âme est calme ; elle se possède, elle se répète sans presque aucune émotion intérieure, ses essais ont tout fixé, tout arrêté dans sa tête : nonchalamment étendue dans sa chaise longue, les yeux fermés, elle peut, en suivant en silence son rôle de mémoire, s'entendre, se voir sur la scène, se juger et juger les impressions qu'elle excitera. Il n'en est pas ainsi de sa rivale, la Dumesnil ; elle monte sur les tréteaux sans savoir ce qu'elle dira ; les trois quarts du temps elle ne sait ce qu'elle dit, mais le reste est sublime.

Et pourquoi l'acteur différerait-il en cela du statuaire, du peintre, de l'orateur, du musicien? Ce n'est pas dans la fureur du premier jet que les traits caractéristiques se présentent à eux ; ils leur viennent dans des momens tranquilles et froids, dans des momens tout-à-fait inattendus : alors, comme immobiles entre la nature humaine et l'image qu'ils en ont ébauchée, ils portent alternativement un coup d'œil attentif sur l'une et sur l'autre, et les beautés qu'il répandent ainsi dans leurs ouvrages sont d'un succès bien autrement assuré que celles qu'ils y ont jetées dans la première boutade. Ce n'est pas l'homme violent, l'homme

hors de lui-même qui nous captive, c'est l'avantage de l'homme qui se possède. Les grands poëtes dramatiques surtout sont spectateurs assidus de ce qui se passe autour d'eux; ils saisissent tout ce qui les frappe, ils en font registre; c'est de ces registres que tant de traits sublimes passent dans leurs ouvrages. Les hommes chauds, violens, sensibles se mettent en scène; ils donnent ce spectacle, mais ils n'en jouissent point; c'est d'après eux que l'homme de génie fait sa copie. Les grands poëtes, les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature en tout genre, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très-sûr, seront à mon sens les êtres les moins sensibles; ils sont également propres à trop de choses, ils sont trop occupés à regarder et à imiter pour être vivement affectés au dedans d'eux-mêmes. Voyez les femmes: elles nous surpassent certainement, et de fort loin, en sensibilité; quelle comparaison d'elles et de nous dans l'instant de la passion! Mais autant nous leur cédons quand elles agissent, autant elles restent au-dessous de nous quand elles imitent. Dans la grande comédie, la comédie à laquelle je reviens toujours, celle du monde, toutes les âmes chaudes occupent le théâtre, tous les hommes de génie sont au parterre. Les premiers s'appellent des fous; les seconds, qui s'amusent à copier leurs folies, s'appellent des sages; c'est l'œil fixe du sage qui saisit le ridicule de tant de personnages divers, qui le peint, et qui vous fait rire ensuite du tableau de ces fâcheux originaux, dont vous avez été quelquefois la victime.

Ces vérités seraient démontrées, que jamais les comédiens n'en conviendraient: c'est leur secret. La sensibilité est une qualité si estimable, qu'ils n'avoueront pas qu'on puisse, qu'on doive s'en passer pour exceller dans leur métier. Mais quoi! me dira-t-on, ces accens si plaintifs et si douloureux, que cette mère arrache du fond de ses entrailles, et qui secouent si violemment les miennes, n'est-ce pas le sentiment actuel qui les inspire? n'est-ce pas la douleur même qui les produit? Nullement; et la preuve, c'est qu'ils sont mesurés, c'est qu'ils font partie d'un système de déclamation, c'est qu'ils sont soumis à une loi d'unité, c'est qu'ils concourent à la solution d'un problème donné, c'est qu'ils ne remplissent toutes les conditions proposées qu'après de longues études, c'est que pour être poussés justes ils ont été répétés cent fois; c'est qu'alors l'acteur s'écoutait lui-même; c'est qu'il s'écoute encore au moment où il vous trouble, et que tout son talent consiste, non pas à se laisser aller à sa sensibilité comme vous le supposez, mais à imiter si parfaitement tous les signes extérieurs du sentiment, que vous vous y trom-

piez. Les cris de sa douleur sont notés dans sa mémoire, les gestes de son désespoir ont été préparés; il sait le moment précis où les larmes couleront. Ce tremblement de la voix, ces mots suspendus, étouffés, ce frémissement des membres, ce vacillement des genoux... Pure imitation, leçon apprise d'avance, singerie sublime dont l'acteur a la conscience présente au moment où il l'exécute, dont il a la mémoire long-temps après l'avoir exécutée, mais qui n'effleure pas son âme, et qui ne lui ôte, ainsi que les autres exercices, que la force du corps. Le socque ou le cothurne déposé, sa voix est éteinte, il sent une extrême fatigue, il va changer de chemise et se coucher; mais il ne lui reste ni douleur, ni trouble, ni affaissement d'âme: c'est vous, auditeurs, qui remportez toutes ces impressions. L'acteur est las, et vous êtes tristes; c'est qu'il s'est démené sans rien sentir, et que vous avez senti sans vous démener: s'il en était autrement, la condition d'un comédien serait la plus malheureuse des conditions. Heureusement pour nous et pour lui, il n'est pas le personnage, il le joue: sans cela, qu'il serait plat et maussade! des sensibilités diverses qui se concertent entre elles pour produire le plus grand effet possible! Cela me fait rire. J'insiste donc, et je dis: C'est la sensibilité qui fait la multitude des acteurs médiocres; c'est la sensibilité extrême, qui fait les acteurs bornés. C'est le manque de sensibilité, qui fait les acteurs sublimes. Les larmes du comédien descendent, celles de l'homme sensible montent; ce sont les entrailles qui troublent sans mesure la tête de l'homme sensible; c'est la tête du comédien qui porte quelque trouble passager dans ses entrailles.

Avez-vous jamais réfléchi à la différence des larmes excitées par un événement tragique, et des larmes excitées par un discours pathétique? On entend une belle chose; peu à peu la tête s'embarrasse, les entrailles s'émeuvent, les larmes coulent: au contraire, à l'aspect d'un événement tragique, les entrailles s'émeuvent subitement, la tête se perd et les larmes coulent; celles-ci viennent subitement, les premières sont amenées.

Voilà l'avantage d'un coup de théâtre naturel et vrai sur une scène éloquente: il produit rapidement l'effet que la scène fait attendre; mais l'illusion en est beaucoup plus difficile; un incident faux, mal rendu, la détruit. Les accens s'imitent mieux que les mouvemens, mais les mouvemens frappent avec une bien autre violence.

Réfléchissez, je vous prie, sur ce qu'on appelle au théâtre être vrai. Est-ce y montrer les choses comme en nature? Nullement: un malheureux de la rue y serait pauvre, petit, mesquin; le vrai en ce sens ne serait autre chose que le commun. Qu'est-ce

donc que le vrai? C'est la conformité des signes extérieurs, de la voix, de la figure, du mouvement, de l'action, du discours, en un mot de toutes les parties du jeu, avec un modèle idéa ou donné par le poëte, ou imaginé de tête par l'acteur. Voilà le merveilleux.

Une femme malheureuse, mais vraiment malheureuse, pleure, et il arrive qu'elle ne vous touche point; il arrive pis: c'est qu'un trait léger qui la défigure vous fait rire, c'est qu'un accent qui lui est propre *dissonne* à votre oreille, c'est qu'un mouvement qui lui est habituel dans sa douleur, vous la montre sous un aspect maussade; c'est que les passions vraies ont presque toutes des grimaces que l'artiste sans goût copie servilement, mais que le grand artiste évite. Nous voulons qu'au plus fort des tourmens l'homme conserve la dignité de son caractère; nous voulons que cette femme tombe avec décence et mollesse, et que ce héros meure comme le gladiateur ancien mourait dans l'arène, aux applaudissemens d'un amphithéâtre, avec grâce, avec mollesse, dans une attitude élégante et pittoresque. Qui est-ce qui remplira votre attente? Est-ce l'athlète que sa sensibilité décompose et que la douleur subjugue, ou l'athlète *académisé* qui pratique les leçons sévères de la gymnastique jusqu'au dernier soupir? Le gladiateur ancien comme un grand comédien, un grand comédien comme un gladiateur ancien, ne meurent pas comme on meurt sur un lit, ils sont forcés de jouer une autre mort pour nous plaire; et le spectateur délicat sentirait que la vérité d'action dénuée de tout apprêt est petite, et ne s'accorde pas avec la poésie. Du reste, ce n'est pas que la pure nature n'ait ses momens sublimes; mais je conçois que si quelqu'un est sûr de leur conserver leur sublimité, c'est celui qui les aura pressentis et qui les rendra de sang-froid. Cependant je ne répondrais pas qu'il n'y eût une espèce de mobilité d'entrailles acquise et factice; mais si vous m'en demandez mon avis, je la crois presque aussi dangereuse que la sensibilité naturelle. Elle doit à la longue jeter l'acteur dans la manière et la monotonie; c'est ce qui ne peut être évité que par une tête de glace.

Mais, me direz-vous, une foule d'hommes qui décèlent subitement, à leur manière, la sensibilité qu'ils éprouvent, font un spectacle merveilleux sans s'être concertés. D'accord; mais il le serait bien davantage, je crois, s'il y avait eu entre eux un concert bien entendu; d'ailleurs vous me parlez d'un instant fugitif, et moi je vous parle d'un ouvrage de l'art qui a sa conduite et sa durée. Prenez chacun de ces personnages, montrez-les-moi successivement isolés, deux à deux, trois à trois, abandonnez-les à leurs propres mouvemens, et vous verrez la cacophonie qu

en résultera. Et si, pour obvier à ce défaut, vous les faites répéter ensemble, adieu leur propre caractère, adieu leur sensibilité naturelle, et tant mieux. C'est comme dans une société bien ordonnée, où chacun sacrifie de ses droits primitifs pour le bien et l'ensemble de tout. Or, qui est-ce qui connaîtra le plus parfaitement la mesure de ce sacrifice? L'homme juste dans la société, l'homme à tête froide au théâtre.

C'est ici le lieu de vous parler de l'influence perfide d'un mauvais *partener* sur un grand comédien. Celui-ci a conçu grandement; mais il est forcé d'abandonner son modèle idéal pour se mettre au niveau du pauvre diable avec lequel il est en scène.

Qu'est-ce donc que deux comédiens qui se soutiennent mutuellement? Ce sont deux hommes dont les modèles ont, proportion gardée, ou l'égalité ou la subordination qui convient aux circonstances dans lesquelles le poëte les a placés, sans quoi l'un sera trop fort ou l'autre trop faible; et pour sauver la dissonance, le fort n'enlèvera pas le faible à sa hauteur, mais d'instinct ou de réflexion, il descendra à sa petitesse.

En un mot, à quel âge est-on grand comédien? Est-ce à l'âge où l'on est plein de feu, où le sang bout dans les veines, où l'esprit s'enflamme de la plus légère étincelle, où le moindre choc porte un trouble terrible au fond des entrailles? Nullement. C'est lorsque la longue expérience est acquise, lorsque les passions sont tombées, que l'âme est froide et que la tête se possède. Baron jouait à soixante ans passés le comte d'Essex, Xipharès, Britannicus, et les jouait bien; mademoiselle Gaussin excellait dans la *Pupille* à l'âge de cinquante ans : un vieux comédien n'est ridicule que quand les forces l'ont tout-à-fait abandonné, ou quand la supériorité de son talent ne suffit pas pour sauver le contraste de sa vieillesse avec la jeunesse de son rôle.

De nos jours, mademoiselle Clairon et Molé ont joué en débutant comme des automates; ensuite ils sont devenus grands comédiens. Comment cela s'est-il fait? Est-ce que l'âme, est-ce que la sensibilité, est-ce que les entrailles leur sont venues?

Si cet acteur, si cette actrice étaient profondément pénétrés, comme on le suppose, l'un aurait-il le temps de jeter un coup d'œil sur les loges, l'autre de diriger un sourire vers la coulisse?

Ce n'est pas, encore un coup, celui qui est hors de lui-même, c'est celui qui est froid, qui se possède, qui est maître de son visage, de sa voix, de ses actions, de ses mouvemens, de son jeu qui disposera de moi.

Garrick montre sa tête entre les deux battans d'une porte, et je vois en deux secondes son visage passer rapidement de la joie extrême à l'étonnement, à la tristesse; de la tristesse à l'abatte-

ment ; de l'abattement au désespoir, et descendre avec la même rapidité du point où il est, à celui d'où il est parti. Est-ce que son âme a pu éprouver successivement toutes ces passions et exécuter, de concert avec son visage, cette espèce de gamme? Je n'en crois rien.

Sedaine donne son *Philosophe sans le savoir :* la pièce chancelle à la première représentation, et j'en suis affligé ; à la seconde, son succès va aux nues, et j'en suis transporté de joie. Le lendemain, je cours après Sedaine ; il faisait le froid le plus rigoureux ; je vais dans tous les endroits où j'espère le trouver. J'apprends qu'il est à l'extrémité du faubourg Saint-Antoine ; je m'y fais conduire ; je l'aborde, je lui jette les bras autour du cou ; la voix me manque et les larmes me coulent le long des joues : voilà l'homme sensible et médiocre. Sedaine froid, immobile, me regarde et me dit : *Ah! monsieur Diderot, que vous êtes beau!* Voilà *l'observateur et l'homme de génie.*

L'homme sensible obéit à l'impulsion de la nature, et ne rend précisément que ce que son propre cœur lui fournit ; le comédien observe, se saisit des phénomènes que le premier lui présente, et découvre encore, d'étude et de réflexion, tout ce qu'il peut y ajouter pour le plus grand effet.

A la première représentation d'*Inès de Castro*, on amène les enfans, et le parterre se met à rire. La Duclos, qui faisait Inès, indignée, s'écrie : *Ris donc, sot parterre, au plus bel endroit de la pièce !* Le parterre l'entendit, se contint ; l'actrice reprit son rôle et ses larmes ; et celles du spectateur coulèrent. Quoi donc! est-ce qu'on passe ainsi rapidement d'un sentiment profond à un autre sentiment profond ; de l'indignation à la douleur? Je ne le conçois pas, son indignation était réelle et sa douleur simulée.

Quinault-Dufresne joue le rôle de Sévère dans *Polyeucte.* Il était envoyé par l'empereur Décius pour persécuter les Chrétiens ; il confie à son ami ses sentimens secrets sur cette secte calomniée. Cette confidence, qui pouvait lui coûter la vie, ne pouvait se faire à voix trop basse : le parterre lui crie : *Plus haut !* Il répondit subitement au parterre : *Et vous, messieurs, plus bas !* Est-ce que s'il eût été vraiment Sévère, il eût été si prestement Dufresne? Non, vous dis-je, il n'y a que l'homme qui se possède, comme sans doute il se possédait, l'acteur rare, le comédien par excellence, qui puisse ainsi déposer et reprendre son masque.

Un acteur s'est pris de passion pour une actrice ; une représentation les met en scène dans un moment de jalousie. La scène y gagnera, si l'acteur est un homme médiocre ; elle y perdra, s'il est un grand homme ; il sera lui, et il ne sera plus le modèle idéal

et sublime qu'il s'était fait d'un jaloux. La preuve qu'ils se rabaissent l'un et l'autre à la vie commune, c'est que s'ils gardaient leurs échasses, ils se riraient au nez tous les deux.

Je dis plus, un excellent moyen pour jouer petitement, mesquinement, c'est d'avoir à jouer son propre caractère. Vous êtes un tartufe, vous êtes un misanthrope, vous jouerez un tartufe, vous jouerez un misanthrope, et vous le jouerez bien. Mais vous ne ferez rien de ce que le poëte a fait : car il a fait, lui, le tartufe, le misanthrope; et vous, vous n'êtes qu'un individu, et communément fort au-dessous du modèle de la poésie.

= Mais Quinault-Dufresne, orgueilleux par caractère, jouait merveilleusement l'orgueilleux!

= Et qui est-ce qui vous a dit qu'il se jouait lui-même? et, dans cette supposition même, qui est-ce qui vous a dit que la nature ne l'avait pas fait tout proche du modèle idéal? Mais Quinault-Dufresne n'était pas Orosmane, et qui est-ce qui le remplace ou le remplacera jamais dans ce rôle? Il n'était pas l'homme du Préjugé à la mode, et avec quelle perfection ne le jouait-il pas? Un des hommes les plus droits, les plus francs, les plus honnêtes qui aient exercé la profession difficile de comédien, Montmenil, jouait, avec le même succès, Ariste dans la *Pupille*, Tartufe, l'Avocat Patelin, Mascarille dans *les Fourberies de Scapin;* je l'ai vu, et à mon grand étonnement, il avait le masque de tous ces rôles. Ce n'était pas naturellement, car la nature ne lui en avait donné qu'un, le sien : il tenait donc les autres de l'art? Est-ce qu'il y a une sensibilité artificielle?

Pour un endroit où le poëte a senti plus fortement que l'acteur, il y en a cent où l'acteur sent plus fortement que le poëte; et rien n'est plus dans la vérité que cette exclamation de Voltaire, entendant jouer la Clairon dans une de ses pièces : *Est-ce bien moi qui ai fait cela?* D'où cela venait-il? Est-ce que mademoiselle Clairon en sait plus que M. de Voltaire? Sans doute; son modèle idéal, en déclamant, était bien au-delà du modèle que le poëte s'était fait en écrivant : mais ce modèle idéal n'était pas elle. Que faisait-elle donc? Elle copiait de génie; elle imitait le mouvement, les actions, les gestes, toute la nature d'un être fort au-dessus d'elle; elle jouait, et jouait sublimement.

Allez chez mademoiselle Clairon, et voyez-la dans les transports réels de sa colère; si elle y conserve son maintien, ses accens, son action théâtrale, elle vous fera rire, et vous l'auriez admirée au théâtre. Que faites-vous donc dans ce cas, et que signifie votre rire, si ce n'est que la sensibilité réelle et la sensibilité simulée sont deux choses fort diverses; que la colère réelle de mademoiselle Clairon ressemble à de la colère jouée; et que,

par conséquent, il y a deux colères que vous savez fort bien discerner? Les images des passions au théâtre n'en sont donc pas les vraies images; ce sont donc des portraits outrés, assujétis à des règles de convention. Or je demande quel est l'acteur qui se renfermera le plus strictement dans ces règles données? Quel est celui qui saisira le mieux cette emphase prescrite, ou de l'homme qui est dominé par son propre caractère, ou de celui qui s'en dépouille pour en prendre un autre plus grand, plus noble, plus violent, plus élevé? On est soi de nature, on est un autre d'imitation; le cœur qu'on se suppose n'est pas celui qu'on a. Quelle est donc la ressource en pareil cas? C'est de bien connaître les symptômes extérieurs de l'âme qu'on emprunte, de s'adresser à l'expérience de ceux qui nous voient, et de les tromper par l'imitation de ces symptômes d'emprunt, qui deviennent nécessairement la règle de leur jugement; car il leur est impossible d'apprécier autrement ce qui se passe au dedans de nous. Celui qui connaît le mieux et qui rêve le plus parfaitement ces signes, d'après le modèle idéal le mieux conçu, est le plus grand comédien; celui qui laisse le moins à imaginer au grand comédien, est le plus grand des poëtes.

Quand, par une longue habitude du théâtre, *on garde* dans la société l'emphase théâtrale, et que l'on continue à y être Brutus, Cinna, Burrhus, Mithridate, Cornélie, Mérope, Pompée, savez-vous ce qu'on fait? On réunit à une âme petite ou grande, de la mesure précise que la nature l'a donnée, les signes extérieurs d'une âme exagérée et gigantesque qu'on n'a pas, et de là naît le ridicule.

O la cruelle satire que je viens de faire, sans y penser, des auteurs et des acteurs! Il est, je crois, permis à tout homme d'avoir une âme forte et grande; il est, je crois, permis d'avoir le maintien, le propos, l'action de son âme, et je crois que l'image de la véritable grandeur ne peut jamais être ridicule. Que s'ensuit-il de là? Vous le devinez de reste: c'est que la vraie tragédie est encore à trouver; et qu'avec tous leurs défauts, les anciens en étaient peut-être plus près que nous. Plus les actions sont fortes et les propos simples, plus j'admire; je crains bien que nous n'ayons pris, cent ans de suite, l'héroïsme de Madrid pour celui de Rome. En effet, quel rapport entre la simplicité et la force du discours de Régulus dissuadant le sénat et le peuple romain de l'échange des captifs, et le ton déclamatoire et ampoulé que nos tragiques lui auraient donné? Il dit:

« J'ai vu nos enseignes suspendues dans les temples de Car-
» thage; j'ai vu le soldat privé de ses armes, qui n'avaient

» pas été teintes d'une goutte de sang ennemi ; j'ai vu l'oubli » de la liberté, et les citoyens les bras attachés sur le dos ; » j'ai vu les portes des villes ouvertes et les moissons couvrir » les champs que nous avions ravagés : et vous croyez que, » rachetés à prix d'or, ils reviendront plus courageux ? Vous » ajoutez une perte à l'ignominie ; la vertu, une fois sortie » d'une âme qui s'est avilie, n'y rentre plus. N'attendez rien de » celui qui a pu mourir, et qui s'est laissé lâchement garotter. » O Carthage ! que tu es grande et fière de notre honte ! »

Tel fut son discours, telle sa conduite. Il se refuse aux embrassemens de sa femme et de ses enfans ; il s'en déclare indigne comme un vil esclave. Il tient ses yeux farouches fixés en terre, et dédaigne les pleurs de ses amis, jusqu'à ce qu'il ait amené le sénat au conseil que lui seul était capable de donner, et qu'il lui fût permis de retourner dans son exil.

Mais le moment du héros, le voici. Il n'ignorait pas le supplice qu'un ennemi féroce lui préparait : cependant il reprend sa sérénité ; il se dégage de ses proches, qui cherchaient à différer son départ, avec la même liberté qu'il se dégageait autrefois de la foule de ses cliens, pour aller se délasser de la fatigue de ses affaires dans les champs de Venafre et à sa maison de Tarente.

Mettez la main sur la conscience, et dites-moi s'il y a dans nos tragédies un mot du ton qui convient à une vertu aussi haute et aussi familière, et quel air pourraient avoir dans cette bouche ces sentences ambitieuses et la plupart de nos fanfaronnades à la Corneille ? O combien de choses que je n'ose confier qu'à vous ! Je serais lapidé dans les rues si l'on me savait coupable de ce blasphême, et je ne me soucie pas du tout de la couronne du martyre. Si jamais un homme de génie ose donner à ses personnages le ton simple de l'héroïsme antique, l'art de l'acteur sera bien autrement difficile.

Au reste, lorsque je prononce que la sensibilité est le caractère de la bonté de l'âme et de la médiocrité du génie, je fais un effort dont peu d'hommes sont capables ; car, si la nature a fait une âme sensible, vous le savez, c'est la mienne.

Je devais m'arrêter ici, mais j'aime mieux une preuve déplacée qu'une preuve omise. Voici une expérience que vous aurez faite quelquefois : appelé par un acteur ou par une actrice, chez elle, en petit comité, pour juger de son talent, vous lui aurez trouvé de l'âme, de la sensibilité ; vous l'aurez accablée d'éloges ; vous vous en serez séparée et vous l'aurez laissée avec la conviction du plus éclatant succès. Le lendemain elle paraît, elle est sifflée ; et vous prononcez en vous-même, malgré vous, que les sifflets ont raison. D'où cela vient-il ?

Est-ce qu'elle a perdu son talent d'un jour à l'autre? Aucunement; mais chez elle vous étiez terre à terre avec elle, vous l'écoutiez, abstraction faite des conventions; elle était telle vis-à-vis de vous; il n'y avait aucun autre terme de comparaison. Vous étiez content de son âme, de ses entrailles, de sa voix, de ses gestes, de son maintien; tout était en proportion avec le petit auditoire, le petit espace, rien n'exigeait de l'exagération; sur la scène, tout a disparu; là, il fallait un autre modèle qu'elle-même, puisque tout ce qui l'environnait a changé: sur un petit théâtre particulier, dans un appartement, vous spectateur de niveau avec l'acteur, le vrai modèle dramatique vous aurait paru outré, et en vous en retournant vous n'auriez pas manqué d'en faire la confidence à votre ami, et le lendemain le succès au théâtre vous aurait étonné.

Ces dernières lignes sont lâches et froides, mais elles sont vraies. Je vous demande encore si un acteur fait ou dit rien dans la société précisément comme sur la scène; et je finis.

Non; je ne finis pas. Il faut que je vous raconte un fait que je crois décisif. Il y a à Naples un poëte dramatique dont j'ai su le nom. Lorsque sa pièce est faite, il cherche dans la ville les personnes les plus propres de figure, de voix et de caractère à remplir ses rôles: comme il s'agit de l'amusement du souverain, personne ne s'y refuse. La troupe pour la pièce formée, le poëte exerce ses acteurs pendant six mois ensemble et séparément; et quand croyez-vous qu'ils commencent à s'entendre, à bien jouer, à s'avancer vers la perfection que l'auteur exige? C'est lorsqu'ils sont épuisés par ces répétitions sans nombre, lorsqu'ils sont ce que nous appelons absolument blasés; dès ce moment les effets sont prodigieux, c'est à la suite de cet exercice pénible que les représentations se font; et ceux qui en ont vu conviennent qu'on ne sait pas ce que c'est que de jouer la comédie quand on n'a pas vu jouer celle-là. Ces représentations se continuent six autres mois de suite, et le roi et la cour jouissent du plus grand plaisir que l'illusion théâtrale puisse donner; et cette illusion, à votre avis, aussi grande et même plus parfaite à la dernière représentation qu'à la première, peut-elle être l'effet de la sensibilité?

Au reste, la question dont il s'agit a été autrement entamée entre un médiocre littérateur, Rémond de Sainte-Albine, et un grand comédien, Riccoboni; le littérateur était pour la sensibilité, et le comédien contre; c'est une anecdote que j'ignorais, et que je viens d'apprendre: vous pouvez comparer leurs idées avec les miennes. Pour le coup, vous en voilà quitte, et moi aussi.

DE LA

POÉSIE DRAMATIQUE.

A M. GRIMM.

.... Vice cotis acutum
Reddere quæ ferrum valet, exsors ipsa secandi.
HORAT. *de Art. Poet.*

Si un peuple n'avait jamais eu qu'un genre de spectacle, plaisant et gai, et qu'on lui en proposât un autre, sérieux et touchant, sauriez-vous, mon ami, ce qu'il en penserait? Je me trompe fort, ou les hommes de sens, après en avoir conçu la possibilité, ne manqueraient pas de dire : A quoi bon ce genre? La vie ne nous apporte-t-elle pas assez de peines réelles, sans qu'on nous en fasse encore d'imaginaires? Pourquoi donner entrée à la tristesse jusques dans nos amusemens? Ils parleraient comme des gens étrangers au plaisir de s'attendrir et de répandre des larmes.

L'habitude nous captive. Un homme a-t-il paru avec une étincelle de génie? a-t-il produit quelque ouvrage? D'abord il étonne et partage les esprits; peu à peu il les réunit; bientôt il est suivi d'une foule d'imitateurs; les modèles se multiplient, on accumule les observations, on pose des règles, l'art naît, on fixe ses limites; et l'on prononce que tout ce qui n'est pas compris dans l'enceinte étroite qu'on a tracée, est bizarre et mauvais : ce sont les colonnes d'Hercule; on n'ira point au-delà, sans s'égarer.

Mais rien ne prévaut contre le vrai. Le mauvais passe, malgré l'éloge de l'imbécillité; et le bon reste, malgré l'indécision de l'ignorance et la clameur de l'envie. Ce qu'il y a de fâcheux, c'est que les hommes n'obtiennent justice, que quand ils ne sont plus. Ce n'est qu'après qu'on a tourmenté leur vie, qu'on jette sur leurs tombeaux quelques fleurs inodores. Que faire donc? Se reposer, ou subir une loi à laquelle de meilleurs que nous ont été soumis. Malheur à celui qui s'occupe, si son travail n'est pas la source de ses instans les plus doux, et s'il ne sait pas se contenter de peu de suffrages! Le nombre des bons juges est borné. O mon ami, lorsque j'aurai publié quelque chose, que ce soit l'ébauche d'un drame, une idée philosophique, un morceau de morale ou de littérature, car mon esprit se délasse par la variété, j'irai vous voir. Si ma présence ne vous gêne pas, si vous venez à moi d'un air satisfait, j'attendrai sans

impatience que le temps et l'équité, que le temps amène toujours, aient apprécié mon ouvrage.

S'il existe un genre, il est difficile d'en introduire un nouveau. Celui-ci est-il introduit? autre préjugé : bientôt on imagine que les deux genres adoptés sont voisins et se touchent.

Zénon niait la réalité du mouvement. Pour toute réponse, son adversaire se mit à marcher; et quand il n'aurait fait que boîter, il eût toujours répondu.

J'ai essayé de donner, dans le *Fils naturel*, l'idée d'un drame qui fût entre la comédie et la tragédie.

Le *Père de famille*, que je promis alors, et que des distractions continuelles ont retardé, est entre le genre sérieux du *Fils naturel*, et la comédie.

Et si jamais j'en ai le loisir et le courage, je ne désespère pas de composer un drame qui se place entre le genre sérieux et la tragédie.

Qu'on reconnaisse à ces ouvrages quelque mérite, ou qu'on ne leur en accorde aucun ; ils n'en démontreront pas moins que l'intervalle que j'apercevais entre les deux genres établis, n'était pas chimérique.

Voici donc le système dramatique dans toute son étendue. La comédie gaie, qui a pour objet le ridicule et le vice; la comédie sérieuse, qui a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme. La tragédie, qui aurait pour objet nos malheurs domestiques; la tragédie, qui a pour objet les catastrophes publiques et les malheurs des grands.

Mais, qui est-ce qui nous peindra fortement les devoirs des hommes? Quelles seront les qualités du poëte qui se proposera cette tâche?

Qu'il soit philosophe, qu'il ait descendu en lui-même, qu'il y ait vu la nature humaine, qu'il soit profondément instruit des états de la société, qu'il en connaisse bien les fonctions et le poids, les inconvéniens et les avantages.

= Mais, comment renfermer, dans les bornes étroites d'un drame, tout ce qui appartient à la condition d'un homme? Où est l'intrigue qui puisse embrasser cet objet? On fera, dans ce genre, de ces pièces que nous appelons à tiroir; des scènes épisodiques succéderont à des scènes épisodiques et décousues, ou tout au plus liées par une petite intrigue qui serpentera entre elles : mais plus d'unité, peu d'action, point d'intérêt. Chaque scène réunira les deux points si recommandés par Horace; mais il n'y aura point d'ensemble, et le tout sera sans consistance et sans énergie.

= Si les conditions des hommes nous fournissent des pièces, telles, par exemple, que les *Fâcheux* de Molière, c'est déjà

quelque chose : mais je crois qu'on en peut tirer un meilleur parti. Les obligations et les inconvéniens d'un état, ne sont pas tous de la même importance. Il me semble qu'on peut s'attacher aux principaux, en faire la base de son ouvrage, et jeter le reste dans des détails. C'est ce que je me suis proposé dans le *Père de famille*, où l'établissement du fils et celui de la fille sont mes deux grands pivots. La fortune, la naissance, l'éducation, les devoirs des pères envers leurs enfans, et des enfans envers leurs parens, le mariage, le célibat, tout ce qui tient à l'état d'un père de famille, vient amené par le dialogue. Qu'un autre entre dans la carrière, qu'il ait le talent qui me manque; et vous verrez ce que son drame deviendra.

Ce qu'on objecte contre ce genre, ne prouve qu'une chose, c'est qu'il est difficile à manier; que ce ne peut être l'ouvrage d'un enfant; et qu'il suppose plus d'art, de connaissances, de gravité et de force d'esprit, qu'on n'en a communément quand on se livre au théâtre.

Pour bien juger d'une production, il ne faut pas la rapporter à une autre production. Ce fut ainsi qu'un de nos premiers critiques se trompa. Il dit : Les anciens n'ont point eu d'opéra, donc l'opéra est un mauvais genre. Plus circonspect ou plus instruit, il eût dit peut-être : Les anciens n'avaient qu'un opéra, donc notre tragédie n'est pas bonne. Meilleur logicien, il n'eût fait ni l'un ni l'autre raisonnement. Qu'il y ait ou non des modèles subsistans, il n'importe. Il est une règle antérieure à tout; et la raison poétique était qu'il n'y avait point encore de poëtes; sans cela, comment aurait-on jugé le premier poëme? Fut-il bon, parce qu'il plut? ou plut-il, parce qu'il était bon?

Les devoirs des hommes sont au fond aussi riches pour le poëte dramatique, que leurs ridicules et leurs vices; et les pièces honnêtes et sérieuses réussiront partout, mais plus sûrement encore chez un peuple corrompu qu'ailleurs. C'est en allant au théâtre qu'ils se sauveront de la compagnie des méchans dont ils sont entourés; c'est là, qu'ils trouveront ceux avec lesquels ils aimeraient à vivre; c'est là, qu'ils verront l'espèce humaine comme elle est, et qu'ils se réconcilieront avec elle. Les gens de bien sont rares; mais il y en a. Celui qui pense autrement s'accûse lui-même, et montre combien il est malheureux dans sa femme, dans ses parens, dans ses amis, dans ses connaissances. Quelqu'un me disait un jour, après la lecture d'un ouvrage honnête qui l'avait délicieusement occupé : Il me semble que je suis resté seul. L'ouvrage méritait cet éloge; mais ses amis ne méritaient pas cette satire.

C'est toujours la vertu et les gens vertueux qu'il faut avoir en

vue quand on écrit. C'est vous, mon ami, que j'évoque, quand je prends la plume; c'est vous que j'ai devant les yeux, quand j'agis. C'est à Sophie que je veux plaire. Si vous m'avez souri, si elle a versé une larme, si vous m'en aimez tous les deux davantage, je suis récompensé.

Lorsque j'entendis les scènes du Paysan dans le *Faux généreux*, je dis : Voilà qui plaira à toute la terre, et dans tous les temps; voilà qui fera fondre en larmes. L'effet a confirmé mon jugement. Cet épisode est tout-à-fait dans le genre honnête et sérieux.

= L'exemple d'un épisode heureux ne prouve rien, dira-t-on. Et si vous ne rompez le discours monotone de la vertu, par le fracas de quelques caractères ridicules et même un peu forcés, comme tous les autres ont fait, quoi que vous disiez du genre honnête et sérieux, je craindrai toujours que vous n'en tiriez que des scènes froides et sans couleur, de la morale ennuyeuse et triste, et des espèces de sermons dialogués.

= Parcourons les parties d'un drame, et voyons. Est-ce par le sujet qu'il en faut juger? Dans le genre honnête et sérieux, le sujet n'est pas moins important que dans la comédie gaie; et il y est traité d'une manière plus vraie. Est-ce par les caractères? Ils y peuvent être aussi divers et aussi originaux; et le poète est contraint de les dessiner encore plus fortement. Est-ce par les passions? Elles s'y montreront d'autant plus énergiques, que l'intérêt sera plus grand. Est-ce par le style? Il y sera plus nerveux, plus grave, plus élevé, plus violent, plus susceptible de ce que nous appelons le sentiment, qualité sans laquelle aucun style ne parle au cœur. Est-ce par l'absence du ridicule? Comme si la folie des actions et des discours, lorsqu'ils sont suggérés par un intérêt mal entendu, ou par le transport de la passion, n'était pas le vrai ridicule des hommes et de la vie.

J'en appelle aux beaux endroits de Térence; et je demande dans quel genre sont écrites ses scènes de pères et d'amans?

Si, dans le *Père de famille*, je n'ai pas su répondre à l'importance de mon sujet; si la marche en est froide, les passions discoureuses et moralistes; si les caractères du Père, de son Fils, de Sophie, du Commandeur, de Germeuil et de Cécile manquent de vigueur comique, sera-ce la faute du genre ou la mienne?

Que quelqu'un se propose de mettre sur la scène la condition du Juge; qu'il intrigue son sujet d'une manière aussi intéressante qu'il le comporte et que je le conçois; que l'homme y soit forcé par les fonctions de son état, ou de manquer à la dignité et à la sainteté de son ministère, et de se déshonorer aux yeux des autres et aux siens, ou de s'immoler lui-même dans ses pas-

sions, ses goûts, sa fortune, sa naissance, sa femme et ses enfans; et l'on prononcera après, si l'on veut, que le drame honnête et sérieux est sans chaleur, sans couleur et sans force.

Une manière de me décider, qui m'a souvent réussi, et à laquelle je reviens toutes les fois que l'habitude ou la nouveauté rend mon jugement incertain, car l'une et l'autre produisent cet effet, c'est de saisir, par la pensée, les objets; de les transporter de la nature sur la toile, et de les examiner à cette distance, où ils ne sont ni trop près, ni trop loin de moi.

Appliquons ici ce moyen. Prenons deux comédies, l'une dans le genre sérieux, et l'autre dans le genre gai; formons-en, scène à scène, deux galeries de tableaux; et voyons celle où nous nous promènerons le plus long-temps et le plus volontiers; où nous éprouverons les sensations les plus fortes et les plus agréables; et où nous serons le plus pressés de retourner.

Je le répète donc: l'honnête, l'honnête. Il nous touche d'une manière plus intime et plus douce, que ce qui excite notre mépris et nos ris. Poëte, êtes-vous sensible et délicat? pincez cette corde; et vous l'entendrez résonner, ou frémir dans toutes les âmes.

= La nature humaine est donc bonne?

= Oui, mon ami, et très-bonne. L'eau, l'air, la terre, le feu, tout est bon dans la nature; et l'ouragan, qui s'élève sur la fin de l'automne, secoue les forêts, et frappant les arbres les uns contre les autres, en brise et sépare les branches mortes; et la tempête, qui bat les eaux de la mer et les purifie; et le volcan, qui verse de son flanc entr'ouvert des flots de matières embrasées, et porte dans l'air la vapeur qui le nettoie.

Ce sont les misérables conventions qui pervertissent l'homme, et non la nature humaine qu'il faut accuser. En effet, qu'est-ce qui nous affecte comme le récit d'une action généreuse? Où est le malheureux, qui puisse écouter froidement la plainte d'un homme de bien?

Le parterre de la comédie est le seul endroit où les larmes de l'homme vertueux et du méchant soient confondues. Là, le méchant s'irrite contre des injustices qu'il aurait commises; compatit à des maux qu'il aurait occasionés, et s'indigne contre un homme de son propre caractère. Mais l'impression est reçue; elle demeure en nous, malgré nous; et le méchant sort de sa loge, moins disposé à faire le mal, que s'il eût été commandé par un orateur sévère et dur.

Le poëte, le romancier, le comédien vont au cœur d'une manière détournée, et en frappent d'autant plus sûrement et plus fortement l'âme, qu'elle s'étend et s'offre d'elle-même au coup.

Les peines sur lesquelles ils m'attendrissent sont imaginaires; d'accord : mais ils m'attendrissent. Chaque ligne de l'*Homme de qualité retiré du monde*, du *Doyen de Killerine* et de *Cléveland*, excite en moi un mouvement d'intérêt sur les malheurs de la vertu, et me coûte des larmes. Quel art serait plus funeste que celui qui me rendrait complice du vicieux? Mais aussi quel art plus précieux, que celui qui m'attache imperceptiblement au sort de l'homme de bien; qui me tire de la situation tranquille et douce dont je jouis, pour me promener avec lui, m'enfoncer dans les cavernes où il se réfugie, et m'associer à toutes les traverses par lesquelles il plaît au poëte d'éprouver sa constance!

O quel bien il en reviendrait aux hommes, si tous les arts d'imitation se proposaient un objet commun, et concouraient un jour avec les lois pour nous faire aimer la vertu et haïr le vice! C'est au philosophe à les y inviter; c'est à lui à s'adresser au poëte, au peintre, au musicien, et à leur crier avec force: Hommes de génie, pourquoi le ciel vous a-t-il doués? S'il en est entendu, bientôt les images de la débauche ne couvriront plus les murs de nos palais; nos voix ne seront plus des organes du crime; et le goût et les mœurs y gagneront. Croit-on en effet que l'action de deux époux aveugles, qui se chercheraient encore dans un âge avancé, et qui, les paupières humides des larmes de la tendresse, se serreraient les mains et se caresseraient, pour ainsi dire, au bord du tombeau, ne demanderait pas le même talent, et ne m'intéresserait pas davantage que le spectacle des plaisirs violens dont leurs sens tout nouveaux s'enivraient dans l'adolescence?

Quelquefois j'ai pensé qu'on discuterait au théâtre des points de morale les plus importans; et cela sans nuire à la marche violente et rapide de l'action dramatique.

De quoi s'agirait-il en effet? De disposer le poëme de manière que les choses y fussent amenées, comme l'abdication de l'empire l'est dans Cinna. C'est ainsi qu'un poëte agiterait la question du suicide, de l'honneur, du duel, de la fortune, des dignités, et cent autres. Nos poëmes en prendraient une gravité qu'ils n'ont pas. Si une telle scène est nécessaire, si elle tient au fond, si elle est annoncée et que le spectateur la désire, il y donnera toute son attention, et il en sera bien autrement affecté que de ces petites sentences alambiquées, dont nos ouvrages modernes sont cousus.

Ce ne sont pas des mots que je veux remporter du théâtre, mais des impressions. Celui qui prononcera d'un drame, dont on citera beaucoup de pensées détachées, que c'est un ouvrage

médiocre, se trompera rarement. Le poëme excellent est celui dont l'effet demeure long-temps en moi.

O poëtes dramatiques! l'applaudissement vrai que vous devez vous proposer d'obtenir, ce n'est pas ce battement de mains qui se fait entendre subitement après un vers éclatant, mais ce soupir profond qui part de l'âme après la contrainte d'un long silence, et qui la soulage. Il est une impression plus violente encore, et que vous concevrez, si vous êtes nés pour votre art, et si vous en pressentez toute la magie : c'est de mettre un peuple comme à la gêne. Alors les esprits seront troublés, incertains, flottans, éperdus; et vos spectateurs, tels que ceux qui, dans les tremblemens d'une partie du globe, voient les murs de leurs maisons vaciller, et sentent la terre se dérober sous leurs pieds.

Il est une sorte de drame, où l'on présenterait la morale directement et avec succès. En voici un exemple. Ecoutez bien ce que nos juges en diront; et s'ils le trouvent froid, croyez qu'ils n'ont ni énergie dans l'âme, ni idée de la véritable éloquence, ni sensibilité, ni entrailles. Pour moi, je pense que l'homme de génie qui s'en emparera, ne laissera pas aux yeux le temps de se sécher; et que nous lui devrons le spectacle le plus touchant, et une des lectures les plus instructives et les plus délicieuses que nous puissions faire. C'est la mort de Socrate.

La scène est dans une prison. On y voit le philosophe enchaîné et couché sur la paille. Il est endormi. Ses amis ont corrompu ses gardes; et ils viennent, dès la pointe du jour, lui annoncer sa délivrance.

Tout Athènes est dans la rumeur; mais l'homme juste dort.

De l'innocence de la vie. Qu'il est doux d'avoir bien vécu, lorsqu'on est sur le point de mourir! *Scène première.*

Socrate s'éveille; il aperçoit ses amis; il est surpris de les voir si matin.

Le songe de Socrate.

Ils lui apprennent ce qu'ils ont exécuté; il examine avec eux ce qu'il lui convient de faire.

Du respect qu'on se doit à soi-même, et de la sainteté des lois. *Scène seconde.*

Les gardes arrivent; on lui ôte ses chaînes.

La fable sur la peine et sur le plaisir.

Les juges entrent; et avec eux, les accusateurs de Socrate et la foule du peuple. Il est accusé; et il se défend.

L'apologie. *Scène troisième.*

Il faut ici s'assujettir au costume : il faut qu'on lise les accusations; que Socrate interpelle ses juges, ses accusateurs et le peuple; qu'il les presse; qu'il les interroge; qu'il leur réponde.

Il faut montrer la chose comme elle s'est passée ; et le spectacle n'en sera que plus vrai, plus frappant et plus beau.

Les juges se retirent ; les amis de Socrate restent ; ils ont pressenti la condamnation. Socrate les entretient, et les console.

De l'immortalité de l'âme. *Scène quatrième.*

Il est jugé. On lui annonce sa mort. Il voit sa femme et ses enfans. On lui apporte la ciguë. Il meurt. *Scène cinquième.*

Ce n'est là qu'un acte ; mais s'il est bien fait, il aura presque l'étendue d'une pièce ordinaire. Quelle éloquence ne demande-t-il pas ? quelle profondeur de philosophie ! quel naturel ! quelle vérité ! Si l'on saisit bien le caractère ferme, simple, tranquille, serein et élevé du philosophe, on éprouvera combien il est difficile à peindre. A chaque instant il doit amener le ris sur le bord des lèvres, et les larmes aux yeux. Je mourrais content, si j'avais rempli cette tâche comme je la conçois. Encore une fois, si les critiques ne voient là dedans qu'un enchaînement de discours philosophiques et froids, ô les pauvres gens ! que je les plains !

Pour moi, je fais plus de cas d'une passion, d'un caractère qui se développe peu à peu et qui finit par se montrer dans toute son énergie, que de ces combinaisons d'incidens dont on forme le tissu d'une pièce où les personnages et les spectateurs sont également ballotés. Il me semble que le bon goût les dédaigne, et que les grands effets ne s'en accommodent pas. Voilà cependant ce que nous appelons du mouvement. Les anciens en avaient une autre idée. Une conduite simple, une action prise le plus près de sa fin, pour que tout fût dans l'extrême ; une catastrophe sans cesse imminente et toujours éloignée par une circonstance simple et vraie ; des discours énergiques ; des passions fortes ; des tableaux ; un ou deux caractères fermement dessinés : voilà tout leur appareil. Il n'en fallait pas davantage à Sophocle, pour renverser les esprits. Celui à qui la lecture des anciens a déplu, ne saura jamais combien notre Racine doit au vieil Homère.

N'avez-vous pas remarqué, comme moi, que, quelque compliquée que fût une pièce, il n'est presque personne qui n'en rendît compte au sortir de la première représentation ? On se rappelle facilement les événemens, mais non les discours ; et les événemens une fois connus, la pièce compliquée a perdu son effet.

Si un ouvrage dramatique ne doit être représenté qu'une fois et jamais imprimé, je dirai au poëte : Compliquez tant qu'il vous plaira ; vous agiterez, vous occuperez sûrement ; mais soyez simple, si vous voulez être lu et rester.

Une belle scène contient plus d'idées que tout un drame ne peut offrir d'incidens ; et c'est sur les idées qu'on revient, c'est ce qu'on entend sans se lasser, c'est ce qui affecte en tout temps. La scène de Roland dans l'antre, où il attend en vain la perfide Angélique ; le discours de Lusignan à sa fille ; celui de Clytemnestre à Agamemnon, me sont toujours nouveaux.

Quand je permets de compliquer tant qu'on voudra, c'est la même action. Il est presque impossible de conduire deux intrigues à la fois, sans que l'une n'intéresse aux dépens de l'autre. Combien j'en pourrais citer d'exemples modernes ! mais je ne veux pas offenser.

Qu'y a-t-il de plus adroit que la manière dont Térence a entrelacé les amours de Pamphile et de Charinus dans l'Andrienne ? Cependant l'a-t-il fait sans inconvénient ? Au commencement du second acte, ne croirait-on pas entrer dans une autre pièce ? et le cinquième finit-il d'une manière bien intéressante ?

Celui qui s'engage à mener deux intrigues à la fois, s'impose la nécessité de les dénouer dans un même instant. Si la principale s'achève la première, celle qui reste ne se supporte plus ; si c'est au contraire l'intrigue épisodique qui abandonne la principale, autre inconvénient ; des personnages ou disparaissent tout à coup, ou se remontrent sans raison ; et l'ouvrage se mutile ou se refroidit.

Que deviendrait la pièce que Térence a intitulée l'*Eautontimorumenos*, ou l'*ennemi de lui-même*, si, par un effort de génie, le poëte n'avait su reprendre l'intrigue de Clinia, qui se termine au troisième acte, et la renouer avec celle de Clitiphon !

Térence transporta l'intrigue de la Périnthienne de Ménandre dans l'Andrienne du même poëte grec ; et de deux pièces simples il en fit une composée. Je fis le contraire dans *le Fils naturel*. Goldoni avait fondu dans une farce en trois actes l'*Avare* de Molière avec les caractères de l'*Ami vrai*. Je séparai ces sujets, et je fis une pièce en cinq actes : bonne ou mauvaise, il est certain que j'eus raison en ce point.

Térence prétend que pour avoir doublé le sujet de l'*Eautontimorumenos*, sa pièce est nouvelle ; et j'y consens : pour meilleure, c'est autre chose.

Si j'osais me flatter de quelque adresse dans le *Père de famille*, ce serait d'avoir donné à Germeuil et à Cécile une passion qu'ils ne peuvent s'avouer dans les premiers actes, et de l'avoir tellement subordonnée dans toute la pièce, à celle de Saint-Albin pour Sophie, que même après une déclaration, Germeuil et Cécile ne peuvent s'entretenir de leur passion, quoiqu'ils se retrouvent ensemble à tout moment.

Il n'y a point de milieu : on perd toujours d'un côté ce que l'on gagne de l'autre. Si vous obtenez de l'intérêt et de la rapidité par des incidens multipliés, vous n'aurez plus de discours; vos personnages auront à peine le temps de parler ; ils agiront au lieu de se développer. J'en parle par expérience.

On ne peut mettre trop d'action et de mouvement dans la farce : qu'y dirait-on de supportable? Il en faut moins dans la comédie gaie ; moins encore dans la comédie sérieuse, et presque point dans la tragédie.

Moins un genre est vraisemblable, plus il est facile d'y être rapide et chaud. On a de la chaleur aux dépens de la vérité et des bienséances. La chose la plus maussade, ce serait un drame burlesque et froid. Dans les genres sérieux, le choix des incidens rend la chaleur difficile à conserver.

Cependant une farce excellente n'est pas l'ouvrage d'un homme ordinaire. Elle suppose une gaieté originale ; les caractères en sont comme les grotesques de Calot, où les principaux traits de la figure humaine sont conservés. Il n'est pas donné à tout le monde d'estropier ainsi. Si l'on croit qu'il y ait beaucoup plus d'hommes capables de faire *Pourceaugnac* que *le Misanthrope*, on se trompe.

Qu'est-ce qu'Aristophane? Un farceur original. Un auteur de cette espèce doit être précieux pour le gouvernement, s'il sait l'employer. C'est à lui qu'il faut abandonner tous les enthousiastes qui troublent de temps en temps la société. Si on les expose à la foire, on n'en remplira pas les prisons.

Quoique le mouvement varie selon les genres qu'on traite, l'action marche toujours ; elle ne s'arrête pas même dans les entr'actes. C'est une masse qui se détache du sommet d'un rocher : sa vitesse s'accroît à mesure qu'elle descend; et elle bondit d'espace en espace, par les obstacles qu'elle rencontre.

Si cette comparaison est juste; s'il est vrai qu'il y ait d'autant moins de discours qu'il y a plus d'action ; on doit plus parler qu'agir dans les premiers actes, et plus agir que parler dans les derniers.

Est-il plus difficile d'établir le plan que de dialoguer? C'est une question que j'ai souvent entendu agiter ; et il m'a toujours semblé que chacun répondait plutôt selon son talent, que selon la vérité de la chose.

Un homme à qui le commerce du monde est familier, qui parle avec aisance, qui connaît les hommes, qui les a étudiés, écoutés, et qui sait écrire, trouve le plan difficile.

Un autre qui a de l'étendue dans l'esprit, qui a médité l'art poétique, qui connaît le théâtre, à qui l'expérience et le goût

ont indiqué les situations qui intéressent, qui sait combiner des événemens, formera son plan avec assez de facilité; mais les scènes lui donneront de la peine. Celui-ci se contentera d'autant moins de son travail, que, versé dans les meilleurs auteurs de sa langue et des langues anciennes, il ne peut s'empêcher de comparer ce qu'il fait à des chefs-d'œuvre qui lui sont présens. S'agit-il d'un récit? celui de l'Andrienne lui revient. D'une scène de passion? l'Eunuque lui en offrira dix pour une qui le désespéreront.

Au reste, l'un et l'autre sont l'ouvrage du génie; mais le génie n'est pas le même. C'est le plan qui soutient une pièce compliquée; c'est l'art du discours et du dialogue qui fait écouter et lire une pièce simple.

J'observerai pourtant qu'en général il y a plus de pièces bien dialoguées, que de pièces bien conduites. Le génie qui dispose les incidens, paraît plus rare que celui qui trouve les vrais discours. Combien de belles scènes dans Molière! On compte ses dénouemens heureux.

Les plans se forment d'après l'imagination; les discours, d'après la nature.

On peut former une infinité de plans d'un même sujet, et d'après les mêmes caractères. Mais les caractères étant donnés, la manière de faire parler est une. Vos personnages auront telle ou telle chose à dire, selon les situations où vous les aurez placés: mais étant les mêmes hommes dans toutes ces situations, jamais ils ne se contrediront.

On serait tenté de croire qu'un drame devrait être l'ouvrage de deux hommes de génie; l'un qui arrangeât, et l'autre qui fît parler. Mais qui est-ce qui pourra dialoguer d'après le plan d'un autre? Le génie du dialogue n'est pas universel; chaque homme se tâte et sent ce qu'il peut: sans qu'il s'en aperçoive, en formant son plan, il cherche les situations dont il espère sortir avec succès. Changez ces situations, et il lui semblera que son génie l'abandonne. Il faut à l'un des situations plaisantes; à l'autre, des scènes morales et graves; à un troisième, des lieux d'éloquence et de pathétique. Donnez à Corneille un plan de Racine, et à Racine un plan de Corneille; et vous verrez comment ils s'en tireront.

Né avec un caractère sensible et droit, j'avoue, mon ami, que je n'ai jamais été effrayé d'un morceau d'où j'espérais sortir avec les ressources de la raison et de l'honnêteté. Ce sont des armes que mes parens m'ont appris à manier de bonne heure: je les ai si souvent employées contre les autres et contre moi!

Vous savez que je suis habitué de longue main à l'art du so-

liloque. Si je quitte la société et que je rentre chez moi, triste et chagrin, je me retire dans mon cabinet, et là je me questionne et je me demande : Qu'avez-vous?... de l'humeur?... Oui... Est-ce que vous vous portez mal?... Non... Je me presse; j'arrache de moi la vérité. Alors il me semble que j'aie une âme gaie, tranquille, honnête et sereine, qui en interroge une autre qui est honteuse de quelque sottise qu'elle craint d'avouer. Cependant l'aveu vient. Si c'est une sottise que j'ai commise, comme il m'arrive assez souvent, je m'absous. Si c'en est une qu'on m'a faite, comme il arrive quand j'ai rencontré des gens disposés à abuser de la facilité de mon caractère, je pardonne. La tristesse se dissipe; je rentre dans ma famille, bon époux, bon père, bon maître, du moins je l'imagine; et personne ne se ressent d'un chagrin qui allait se répandre sur tout ce qui m'eût approché.

Je conseillerai cet examen secret à tous ceux qui voudront écrire; ils en deviendront à coup sûr plus honnêtes gens, et meilleurs auteurs.

Que j'aie un plan à former, sans que je m'en aperçoive, je chercherai des situations qui cadreront à mon talent et à mon caractère.

= Ce plan sera-t-il le meilleur ?

= Il me le paraîtra sans doute.

= Mais aux autres?

= C'est une question.

Écouter les hommes, et s'entretenir souvent avec soi : voilà les moyens de se former au dialogue.

Avoir une belle imagination; consulter l'ordre et l'enchaînement des choses; ne pas redouter les scènes difficiles, ni le long travail; entrer par le centre de son sujet; bien discerner le moment où l'action doit commencer; savoir ce qu'il est à propos de laisser en arrière; connaître les situations qui affectent : voilà le talent d'après lequel on saura former un plan.

Surtout s'imposer la loi de ne pas jeter sur le papier, une seule idée de détail, que le plan ne soit arrêté.

Comme le plan coûte beaucoup, et qu'il veut être long-temps médité, qu'arrive-t-il à ceux qui se livrent au genre dramatique, et qui ont quelque facilité à peindre des caractères ? Ils ont une vue générale de leur sujet; ils connaissent à peu près les situations; ils ont projeté leurs caractères; et lorsqu'ils se sont dit : Cette mère sera coquette; ce père sera dur; cet amant, libertin; cette jeune fille, sensible et tendre; la fureur de faire les scènes les prend. Ils écrivent, ils écrivent; ils rencontrent des idées fines, délicates, fortes même; ils ont des morceaux

charmans et tout prêts : mais lorsqu'ils ont beaucoup travaillé, et qu'ils en viennent au plan, car c'est toujours là qu'il en faut venir, ils cherchent à placer ce morceau charmant; ils ne se résoudront jamais à perdre cette idée délicate ou forte; ils feront le contraire de ce qu'il fallait, le plan pour les scènes qu'il fallait faire pour le plan. De là, une conduite et même un dialogue contraints; beaucoup de peine et de temps perdus, et une multitude de copeaux qui demeurent sur le chantier. Quel chagrin, surtout si l'ouvrage est en vers !

J'ai connu un jeune poëte qui ne manquait pas de génie, et qui a écrit plus de trois ou quatre mille vers d'une tragédie qu'il n'a point achevée, et qu'il n'achevera jamais.

Soit donc que vous composiez en vers, ou que vous écriviez en prose, faites d'abord le plan; après cela vous songerez aux scènes.

Mais comment former le plan? Il y a, dans la poétique d'Aristote, une belle idée là-dessus. Elle m'a servi; elle peut servir à d'autres, et la voici :

Entre une infinité d'hommes qui ont écrit de l'art poétique, trois sont particulièrement célèbres : Aristote, Horace et Boileau. Aristote est un philosophe, qui marche avec ordre, qui établit des principes généraux, et qui en laisse les conséquences à tirer, et les applications à faire. Horace est un homme de génie, qui semble affecter le désordre, et qui parle en poëte à des poëtes. Boileau est un maître, qui cherche à donner le précepte et l'exemple à son disciple.

Aristote dit en quelque endroit de sa poétique : Soit que vous travailliez sur un sujet connu, soit que vous en tentiez un nouveau, commencez par esquisser la fable; et vous penserez ensuite aux épisodes ou circonstances qui doivent l'étendre. Est-ce une tragédie? dites : Une jeune princesse est conduite sur un autel, pour y être immolée; mais elle disparaît tout à coup aux yeux des spectateurs, et elle est transportée dans un pays, où la coutume est de sacrifier les étrangers à la déesse qu'on y adore. On l'a fait prêtresse. Quelques années après, le frère de cette princesse arrive dans ce pays. Il est saisi par les habitans; et sur le point d'être sacrifié par les mains de sa sœur, il s'écrie : Ce n'est donc pas assez que ma sœur ait été sacrifiée, il faut que je le sois aussi! A ce mot, il est reconnu et sauvé.

Mais pourquoi la princesse avait-elle été condamnée à mourir sur un autel?

Pourquoi immole-t-on les étrangers dans la terre barbare où son frère la rencontre?

Comment a-t-il été pris?

Il vient pour obéir à un oracle. Et pourquoi cet oracle ?

Il est reconnu par sa sœur. Mais cette reconnaissance ne se pouvait-elle faire autrement ?

Toutes ces choses sont hors du sujet. Il faut les suppléer dans la fable.

Le sujet appartient à tous ; mais le poëte disposera du reste à sa fantaisie ; et celui qui aura rempli sa tâche de la manière la plus simple et la plus nécessaire, aura le mieux réussi.

L'idée d'Aristote est propre à tous les genres dramatiques ; et voici comment j'en ai fait usage pour moi.

Un père a deux enfans, un fils et une fille. La fille aime secrètement un jeune homme qui demeure dans la maison. Le fils est entêté d'une inconnue qu'il a vue dans son voisinage. Il a tâché de la corrompre, mais inutilement. Il s'est déguisé et établi à côté d'elle, sous un nom et sous des habits empruntés. Il passe là, pour un homme du peuple, attaché à quelque profession mécanique. Censé le jour à son travail, il ne voit celle qu'il aime que le soir. Mais le père, attentif à ce qui se passe dans sa maison, apprend que son fils s'absente toutes les nuits. Cette conduite, qui annonce le dérèglement, l'inquiète : il attend son fils.

C'est là que la pièce commence.

Qu'arrive-t-il ensuite? C'est que cette fille convient à son fils ; et que, découvrant en même temps que sa fille aime le jeune homme à qui il la destinait, il la lui accorde ; et qu'il conclut deux mariages contre le gré de son beau-frère, qui avait d'autres vues.

Mais pourquoi la fille aime-t-elle secrètement ?

Pourquoi le jeune homme qu'elle aime est-il dans la maison ? Qu'y fait-il ? qui est-il ?

Qui est cette inconnue, dont le fils est épris? Comment est-elle tombée dans l'état de pauvreté où elle est ?

D'où est-elle ? Née dans la province, qu'est-ce qui l'a amenée à Paris ? Qu'est-ce qui l'y retient ?

Qu'est-ce que le beau-frère ?

D'où vient l'autorité qu'il a dans la maison du père ?

Pourquoi s'oppose-t-il à des mariages qui conviennent au père ?

Mais, la scène ne pouvant se passer en deux endroits, comment la jeune inconnue entrera-t-elle dans la maison du père ?

Comment le père découvre-t-il la passion de sa fille et du jeune homme qu'il a chez lui?

Quelle raison a-t-il de dissimuler ses desseins?

Comment arrive-t-il que la jeune inconnue lui convienne?

Quels sont les obstacles que le beau-frère apporte à ses vues ?

Comment le double mariage se fait-il malgré ces obstacles ?

Combien de choses qui demeurent indéterminées, après que le poëte a fait son esquisse ! Mais voilà l'argument et le fond. C'est de là qu'il doit tirer la division des actes, le nombre des personnages, leur caractère et le sujet des scènes.

Je vois que cette esquisse me convient, parce que le père, dont je me propose de faire sortir le caractère, sera très-malheureux. Il ne voudra point un mariage qui convient à son fils ; sa fille lui paraîtra s'éloigner d'un mariage qu'il veut ; et la défiance d'une délicatesse réciproque les empêchera l'un et l'autre de s'avouer leurs sentimens.

Le nombre de mes personnages sera décidé.

Je ne suis plus incertain sur leurs caractères.

Le père aura le caractère de son état. Il sera bon, vigilant, ferme et tendre. Placé dans la circonstance la plus difficile de sa vie, elle suffira pour déployer toute son âme.

Il faut que son fils soit violent. Plus une passion est déraisonnable, moins il faut qu'elle soit libre.

Sa maîtresse ne sera jamais assez aimable. J'en ai fait un enfant innocent, honnête et sensible.

Le beau-frère, qui est mon machiniste, homme d'une tête étroite et à préjugés, sera dur, faible, méchant, importun, rusé, tracassier, le trouble de la maison, le fléau du père et des enfans, et l'aversion de tout le monde.

Qu'est-ce que Germeuil ? c'est le fils d'un ami du père de famille, dont les affaires se sont dérangées, et qui a laissé cet enfant sans ressource. Le père de famille l'a pris chez lui après la mort de son ami, et l'a fait élever comme son fils.

Cécile, persuadée que son père ne lui accordera jamais cet homme pour époux, le tiendra à une grande distance d'elle, le traitera quelquefois avec dureté ; et Germeuil, arrêté par cette conduite et par la crainte de manquer au père de famille, son bienfaiteur, se renfermera dans les bornes du respect ; mais les apparences ne seront pas si bien gardées de part et d'autre, que la passion ne perce, tantôt dans les discours, tantôt dans les actions, mais toujours d'une manière incertaine et légère.

Germeuil sera donc d'un caractère ferme, tranquille, et un peu renfermé.

Et Cécile, un composé de hauteur, de vivacité, de réserve et de sensibilité.

L'espèce de dissimulation, qui contiendra ces amans, trompera aussi le père de famille. Détourné de ses desseins par cette fausse antipathie, il n'osera proposer à sa fille, pour

époux, un homme qui ne laisse apercevoir aucun penchant pour elle, et qu'elle paraît avoir pris en aversion.

Le père dira : N'est-ce pas assez de tourmenter mon fils, en lui ôtant une femme qu'il aime, sans aller encore persécuter ma fille, en lui proposant pour époux un homme qu'elle n'aime pas ?

La fille dira : N'est-ce pas assez du chagrin que mon père et mon oncle ressentent de la passion de mon frère, sans l'accroître encore par un aveu qui révolterait tout le monde?

Par ce moyen, l'intrigue de la fille et de Germeuil sera sourde, ne nuira point à celle du fils et de sa maîtresse, et ne servira qu'à augmenter l'humeur de l'oncle et le chagrin du père.

J'aurai réussi au-delà de mes espérances, si je parviens à tellement intéresser ces deux personnages à la passion du fils, qu'ils ne puissent s'occuper de la leur. Leur penchant ne partagera plus l'intérêt; il rendra seulement leurs scènes plus piquantes.

J'ai voulu que le père fût le personnage principal. L'esquisse restait la même; mais tous les épisodes changeaient, si j'avais choisi pour mon héros, ou le fils, ou l'ami, ou l'oncle.

Si le poëte a de l'imagination, et qu'il se repose sur son esquisse, il la fécondera ; il en verra sortir une foule d'*incidens* ; et il ne sera plus embarrassé que du choix.

Qu'il se rende difficile sur ce point, lorsque son sujet est sérieux. On ne souffrirait pas, aujourd'hui, qu'un père vînt avec une cloche de mulet mettre en fuite un pédant, ni qu'un mari se cachât sous une table, pour s'assurer, par lui-même, des discours qu'on tient à sa femme. Ces moyens sont de la farce.

Si une jeune princesse est conduite vers un autel sur lequel on doit l'immoler, on ne voudra pas qu'un si grand événement ne soit fondé que sur l'erreur d'un messager qui suit un chemin, tandis que la princesse et sa mère s'avancent par un autre.

= La fatalité qui nous joue, n'attache-t-elle pas des révolutions plus importantes à des causes plus légères ?

= Il est vrai. Mais le poëte ne doit pas l'imiter en cela ; il emploiera cet incident, s'il est donné par l'histoire : mais il ne l'inventera pas. Je jugerai ses moyens plus sévèrement, que la conduite des dieux.

Qu'il soit scrupuleux dans le choix des incidens, et sobre dans leur u age ; qu'il les proportionne à l'importance de son sujet; et qu'il établisse entre eux une liaison presque nécessaire.

= Plus les moyens, par lesquels la volonté des dieux s'accomplira sur les hommes, seront obscurs et faibles, plus je serai effrayé sur leur sort.

= J'en conviens. Mais il faut que je ne puisse douter que telle a été la volonté, non du poëte, mais des dieux.

La tragédie demande de l'importance dans les moyens; la comédie, de la finesse.

Un amant jaloux est-il incertain des sentimens de son ami? Térence laissera sur la scène un Dave qui écoutera les discours de celui-ci, et qui en fera le récit à son maître. Nos Français voudront que leur poëte en sache davantage.

Un vieillard sottement vain, changera son nom bourgeois d'Arnolphe, en celui de M. de la Souche; et cet expédient ingénieux fondera toute l'intrigue, et en amènera le dénouement d'une manière simple et inattendue; alors ils s'écrieront: à merveilles! et ils auront raison. Mais si, sans aucune vraisemblance, et cinq ou six fois de suite, on leur montre cet Arnolphe devenu le confident de son rival et la dupe de sa pupille; allant de Valère à Agnès, et retournant d'Agnès à Valère, ils diront: Ce n'est pas un drame, que cela; c'est un conte: et si vous n'avez pas tout l'esprit, toute la gaieté, tout le génie de Molière, ils vous accuseront d'avoir manqué d'invention, et ils répéteront: C'est un conte à dormir.

Si vous avez peu d'incidens, vous aurez peu de personnages. N'ayez point de personnages superflus, et que des fils imperceptibles lient tous vos incidens.

Surtout, ne tendez point de fils à faux: en m'occupant d'un embarras qui ne viendra point, vous égarerez mon attention.

Tel est, si je ne me trompe, l'effet du discours de Frosine dans l'*Avare*. Elle s'engage à détourner l'Avare du dessein d'épouser Marianne, par le moyen d'une vicomtesse de Basse-Bretagne, dont elle se promet des merveilles, et le spectateur avec elle. Cependant la pièce finit, sans qu'on revoie ni Frosine, ni sa Basse-Bretonne qu'on attend toujours.

Quel ouvrage, qu'un plan contre lequel on n'aurait point d'objection! Y en a-t-il un? Plus il sera compliqué, moins il sera vrai. Mais on demande du plan d'une comédie et du plan d'une tragédie, quel est le plus difficile?

Il y a trois ordres de choses. L'histoire, où le fait est donné; la tragédie, où le poëte ajoute à l'histoire ce qu'il imagine en pouvoir augmenter l'intérêt; la comédie, où le poëte invente tout.

D'où l'on peut conclure que le poëte comique est le poëte par excellence. C'est lui qui fait; il est, dans sa sphère, ce que l'Être tout-puissant est dans la nature. C'est lui qui crée, qui tire du néant; avec cette différence, que nous n'entrevoyons dans la nature, qu'un enchaînement d'effets dont les causes nous sont inconnues; au lieu que la marche du drame n'est jamais

obscure ; et que, si le poëte nous cache assez de ses ressorts pour nous piquer, il nous en laisse toujours apercevoir assez pour nous satisfaire.

= Mais, la comédie étant une imitation de la nature dans toutes ses parties, le poëte n'a-t-il pas un modèle auquel il se doive conformer, même lorsqu'il forme son plan ?

= Sans doute.

= Quel est donc ce modèle ?

= Avant que de répondre, je demanderai, qu'est-ce qu'un plan ?

= Un plan, c'est une histoire merveilleuse, distribuée selon les règles du genre dramatique ; histoire, qui est en partie de l'invention du poëte tragique, et toute entière de l'invention du poëte comique.

= Fort bien. Quel est donc le fondement de l'art dramatique ?

= L'art historique.

= Rien n'est plus raisonnable. On a comparé la poésie à la peinture ; et l'on a bien fait : mais une comparaison plus utile et plus féconde en vérités, ç'aurait été celle de l'histoire à la poésie. On se serait ainsi formé des notions exactes du vrai, du vraisemblable, et du possible ; et l'on eût fixé l'idée nette et précise du merveilleux, terme commun à tous les genres de poésie, et que peu de poëtes sont en état de bien définir.

Tous les événemens historiques ne sont pas propres à faire des tragédies ; ni tous les événemens domestiques, à fournir des sujets de comédie. Les anciens renfermaient le genre tragique dans les familles d'Alcméon, d'OEdipe, d'Oreste, de Méléagre, de Thyeste, de Télephe et d'Hercule.

Horace ne veut pas qu'on mette sur la scène un personnage qui arrache un enfant tout vivant des entrailles d'une Lamie. Si on lui montre quelque chose de semblable, il n'en pourra ni croire la possibilité, ni supporter la vue. Mais où est le terme où l'absurdité des événemens cesse, et où la vraisemblance commence ? Comment le poëte sentira-t-il ce qu'il peut oser ?

Il arrive quelquefois à l'ordre naturel des choses, d'enchaîner des incidens extraordinaires. C'est le même ordre qui distingue le merveilleux du miraculeux. Les cas rares sont merveilleux ; les cas naturellement impossibles sont miraculeux : l'art dramatique rejette les miracles.

Si la nature ne combinait jamais des événemens d'une manière extraordinaire, tout ce que le poëte imaginerait au-delà de la simple et froide uniformité des choses communes, serait incroyable. Mais il n'en est pas ainsi. Que fait donc le poëte ? Ou il s'empare de ces combinaisons extraordinaires, ou il en imagine de

semblables. Mais, au lieu que la liaison des événemens nous échappe souvent dans la nature, et que, faute de connaître l'ensemble des choses, nous ne voyons qu'une concomitance fatale dans les faits ; le poëte veut, lui, qu'il règne dans toute la texture de son ouvrage une liaison apparente et sensible ; en sorte qu'il est moins vrai et plus vraisemblable que l'historien.

= Mais, puisqu'il suffit de la seule co-existence des événemens, pour fonder le merveilleux dans l'histoire, pourquoi le poëte ne s'en contenterait-il pas?

= Il s'en contente aussi quelquefois, surtout le poëte tragique. Mais la supposition d'incidens simultanés n'est pas aussi permise au poëte comique.

= Et la raison?

= C'est que la portion connue, que le poëte tragique emprunte de l'histoire, fait adopter ce qui est d'imagination, comme s'il était historique. Les choses qu'il invente reçoivent de la vraisemblance par celles qui lui sont données. Mais rien n'est donné au poëte comique : il lui est donc moins permis de s'appuyer sur la simultanéité des événemens. D'ailleurs, la fatalité ou la volonté des dieux, qui effraie si fort les hommes, de qui la destinée se trouve abandonnée à des êtres supérieurs auxquels ils ne peuvent se soustraire, dont la main les suit et les atteint au moment où ils sont dans la sécurité la plus entière, est plus nécessaire à la tragédie. S'il y a quelque chose de touchant, c'est le spectacle d'un homme rendu coupable et malheureux malgré lui.

Il faut que les hommes fassent, dans la comédie, le rôle que font les dieux dans la tragédie. La fatalité et la méchanceté, voilà, dans l'un et l'autre genre, les bases de l'intérêt dramatique.

= Qu'est-ce donc que le vernis romanesque, qu'on reproche à quelques unes de nos pièces?

= Un ouvrage sera romanesque, si le merveilleux naît de la simultanéité des événemens; si l'on y voit les dieux ou les hommes trop méchans ou trop bons ; si les choses et les caractères y different trop de ce que l'expérience ou l'histoire nous les montre; et surtout si l'enchaînement des événemens y est trop extraordinaire et trop compliqué.

D'où l'on peut conclure que le roman, dont on ne pourra faire un bon drame, ne sera pas mauvais pour cela ; mais qu'il n'y a point de bon drame, dont on ne puisse faire un excellent roman. C'est par les règles que ces deux genres de poésie different.

L'illusion est leur but commun : mais, d'où dépend l'illusion? Des circonstances. Ce sont les circonstances qui la rendent plus ou moins difficile à produire.

Me permettra-t-on de parler un moment la langue des géomètres? On sait ce qu'ils appellent une équation. L'illusion est seule d'un côté. C'est une quantité constante, qui est égale à une somme de termes, les uns positifs, les autres négatifs; dont le nombre et la combinaison peuvent varier sans fin, mais dont la valeur totale est toujours la même. Les termes positifs représentent les circonstances communes; et les négatifs, les circonstances extraordinaires. Il faut qu'elles se rachètent les unes par les autres.

L'illusion n'est pas volontaire. Celui qui dirait : Je veux me faire illusion, ressemblerait à celui qui dirait : J'ai une expérience des choses de la vie, à laquelle je ne ferai aucune attention.

Quand je dis que l'illusion est une quantité constante, c'est dans un homme qui juge de différentes productions, et non dans des hommes différens. Il n'y a peut-être pas, sur toute la surface de la terre, deux individus qui aient la même mesure de la certitude; et cependant le poëte est condamné à faire illusion également à tous! Le poëte se joue de la raison et de l'expérience de l'homme instruit, comme une gouvernante se joue de l'imbécillité d'un enfant. Un bon poëme est un conte digne d'être fait à des hommes sensés.

Le romancier a le temps et l'espace qui manquent au poëte dramatique : à mérite égal, j'estimerai donc moins un roman qu'une pièce de théâtre. D'ailleurs, il n'y a point de difficulté que le premier ne puisse esquiver. Il dira : « La vapeur du sommeil ne coule pas plus doucement dans les yeux appesantis et » dans les membres fatigués d'un homme abattu, que les paroles » flatteuses de la déesse; mais elle sentait toujours je ne sais quoi, » qui repoussait ses efforts et qui se jouait de ses charmes... » Mentor, immobile dans ses sages conseils, se laissait presser; » quelquefois même il lui laissait espérer qu'elle l'embarrasserait » par ses questions; mais au moment où elle croyait satisfaire » sa curiosité, ses espérances s'évanouissaient. Ce qu'elle imaginait tenir, lui échappait tout à coup; et une réponse courte » la replongeait dans les incertitudes... » Et voilà le romancier hors d'affaire. Mais, quelque difficulté qu'il y eût eu à faire cet entretien, il eût fallu, ou que le poëte dramatique renversât son plan, ou qu'il la surmontât. Quelle différence de peindre un effet, ou de le produire!

Les anciens ont eu des tragédies où tout était de l'invention du poëte. L'histoire n'offrait pas même les noms des personnages. Et qu'importe, si le poëte n'excède pas la vraie mesure du merveilleux?

Ce qu'il y a d'historique dans un drame est connu d'assez peu

de personnes; si cependant le poëme est bien fait, il intéresse également tout le monde, plus peut-être le spectateur ignorant, que le spectateur instruit. Tout est d'une égale vérité pour celui-là; au lieu que les épisodes ne sont que vraisemblables pour celui-ci. Ce sont des mensonges mêlés à des vérités avec tant d'art, qu'il n'éprouve aucune répugnance à les recevoir.

La tragédie domestique aurait la difficulté des deux genres; l'effet de la tragédie héroïque à produire, et tout le plan à former d'invention, ainsi que dans la comédie.

Je me suis demandé quelquefois si la tragédie domestique se pouvait écrire en vers; et sans trop savoir pourquoi, je me suis répondu que non. Cependant, la comédie ordinaire s'écrit en vers; la tragédie héroïque s'écrit en vers. Que ne peut-on pas écrire en vers! Ce genre exigerait-il un style particulier, dont je n'ai pas la notion? ou la vérité du sujet et la violence de l'intérêt rejetteraient-elles un langage symétrisé? La condition des personnages serait-elle trop voisine de la nôtre, pour admettre une harmonie régulière?

Résumons. Si l'on mettait en vers l'histoire de Charles XII, elle n'en serait pas moins une histoire. Si l'on mettait la Henriade en prose, elle n'en serait pas moins un poëme. Mais l'historien a écrit ce qui est arrivé, purement et simplement; ce qui ne fait pas toujours sortir les caractères autant qu'ils pourraient; ce qui n'émeut ni n'intéresse pas autant qu'il est possible d'émouvoir et d'intéresser. Le poëte eût écrit tout ce qui lui aurait semblé devoir affecter le plus. Il eût imaginé des événemens. Il eût feint des discours. Il eût chargé l'histoire. Le point important pour lui eût été d'être merveilleux, sans cesser d'être vraisemblable; ce qu'il eût obtenu, en se conformant à l'ordre de la nature, lorsqu'elle se plaît à combiner des incidens extraordinaires, et à sauver les incidens extraordinaires par des circonstances communes.

Voilà la fonction du poëte. Quelle différence entre le versificateur et lui! Cependant ne croyez pas que je méprise le premier; son talent est rare. Mais si vous faites du versificateur un Apollon, le poëte sera pour moi un Hercule. Or, supposez une lyre à la main d'Hercule; et vous n'en ferez pas un Apollon. Appuyez un Apollon sur une massue, jetez sur ses épaules la peau du lion de Némée; et vous n'en ferez pas un Hercule.

D'où l'on voit qu'une tragédie en prose est tout autant un poëme, qu'une tragédie en vers; qu'il en est de même de la comédie et du roman; mais que le but de la poésie est plus général que celui de l'histoire. On lit, dans l'histoire, ce qu'un homme du caractère de Henri IV a fait et souffert. Mais com-

bien de circonstances possibles où il eût agi et souffert d'une manière conforme à son caractère, plus merveilleuse, que l'histoire n'offre pas, mais que la poésie imagine.

L'imagination ; voilà la qualité sans laquelle on n'est ni un poëte, ni un philosophe, ni un homme d'esprit, ni un être raisonnable, ni un homme.

= Qu'est-ce donc que l'imagination, me direz-vous ?

= O mon ami, quel piége vous tendez à celui qui s'est proposé de vous entretenir de l'art dramatique! S'il se met à philosopher, adieu son objet.

L'imagination est la faculté de se rappeler des images. Un homme, entièrement privé de cette faculté serait un stupide, dont toutes les fonctions intellectuelles se réduiraient à produire les sons qu'il aurait appris à combiner dans l'enfance, et à les appliquer machinalement aux circonstances de la vie.

C'est la triste condition du peuple, et quelquefois du philosophe. Lorsque la rapidité de la conversation entraîne celui-ci, et ne lui laisse pas le temps de descendre des mots aux images ; que fait-il autre chose, si ce n'est de se rappeler des sons et de les produire combinés dans un certain ordre? O combien l'homme qui pense le plus est encore automate!

Mais quel est le moment où il cesse d'exercer sa mémoire, et où il commence à appliquer son imagination? C'est celui où, de questions en questions, vous le forcez d'imaginer; c'est-à-dire, de passer, de sons abstraits et généraux, à des sons moins abstraits et moins généraux, jusqu'à ce qu'il soit arrivé à quelque représentation sensible, le dernier terme et le repos de sa raison. Alors, que devient-il? Peintre ou poëte.

Demandez-lui, par exemple : qu'est-ce que la justice? et vous serez convaincu qu'il ne s'entendra lui-même que quand, la connaissance se portant de son âme vers les objets par le même chemin qu'elle y est venue, il imaginera deux hommes conduits par la faim vers un arbre chargé de fruits ; l'un monté sur l'arbre, et cueillant ; et l'autre s'emparant, par la violence, du fruit que le premier a cueilli. Alors il vous fera remarquer les mouvemens qui se manifesteront en eux ; les signes du ressentiment d'un côté, les symptômes de la crainte de l'autre ; celui-là se tenant pour offensé, et l'autre se chargeant lui-même du titre odieux d'offenseur.

Si vous faites la même question à un autre, sa dernière réponse se résoudra à un autre tableau. Autant de têtes, autant de tableaux différens peut-être : mais tous représenteront deux hommes éprouvant dans un même instant des impressions contraires ; produisant des mouvemens opposés ; ou poussant des cris

inarticulés et sauvages, qui, rendus avec le temps dans la langue de l'homme policé, signifient et signifieront éternellement, justice, injustice.

C'est par un toucher, qui se diversifie dans la nature animée en une infinité de manières et de degrés, et qui s'appelle dans l'homme, voir, entendre, flairer, goûter et sentir, qu'il reçoit des impressions qui se conservent dans ses organes; qu'il distingue ensuite par des mots, et qu'il se rappelle ou par ces mots mêmes, ou par des images.

Se rappeler une suite nécessaire d'images telles qu'elles se succèdent dans la nature, c'est raisonner d'après les faits. Se rappeler une suite d'images comme elles se succéderaient nécessairement dans la nature, tel ou tel phénomène étant donné, c'est raisonner d'après une hypothèse, ou feindre; c'est être philosophe ou poëte, selon le but qu'on se propose.

Et le poëte qui feint, et le philosophe qui raisonne, sont également, et dans le même sens, conséquens ou inconséquens; car être conséquent, ou avoir l'expérience de l'enchaînement nécessaire des phénomènes, c'est la même chose.

En voilà, ce me semble, assez pour montrer l'analogie de la vérité et de la fiction, caractériser le poëte et le philosophe, et relever le mérite du poëte, surtout épique ou dramatique. Il a reçu de la nature, dans un degré supérieur, la qualité qui distingue l'homme de génie de l'homme ordinaire, et celui-ci du stupide; l'imagination, sans laquelle le discours se réduit à l'habitude mécanique d'appliquer des sons combinés.

Mais, le poëte ne peut s'abandonner à toute la fougue de son imagination; il est des bornes qui lui sont prescrites. Il a le modèle de sa conduite dans les cas rares de l'ordre général des choses. Voilà sa règle.

Plus ces cas seront rares et singuliers, plus il lui faudra d'art, de temps, d'espace et de circonstances communes pour en compenser le merveilleux et fonder l'illusion.

Si le fait historique n'est pas assez merveilleux, il le fortifiera par des incidens extraordinaires; s'il l'est trop, il l'affaiblira par des incidens communs.

Ce n'est pas assez, ô poëte comique, d'avoir dit, dans votre esquisse : je veux que ce jeune homme ne soit que faiblement attaché à cette courtisane; qu'il la quitte; qu'il se marie; qu'il ne manque pas de goût pour sa femme; que cette femme soit aimable; et que son époux se promette une vie supportable avec elle : je veux encore qu'il couche à côté d'elle pendant deux mois, sans en approcher; et cependant, qu'elle se trouve grosse. Je veux une belle-mère qui soit folle de sa bru; j'ai besoin d'une

courtisane qui ait des sentimens; je ne puis me passer d'un *viol*, et je veux qu'il se soit fait dans la rue, par un jeune homme ivre. Fort bien, courage; entassez, entassez circonstances bizarres sur circonstances bizarres; j'y consens. Votre fable sera merveilleuse, sans contredit; mais n'oubliez pas que vous aurez à racheter tout ce merveilleux par une multitude d'incidens communs qui le sauvent et qui m'en imposent.

L'art poétique serait donc bien avancé, si le traité de la certitude historique était fait. Les mêmes principes s'appliqueraient au conte, au roman, à l'opéra, à la farce, à toutes les sortes de poëmes, sans en excepter la fable.

Si un peuple était persuadé, comme d'un point fondamental de sa croyance, que les animaux parlaient autrefois; la fable aurait, chez ce peuple, un degré de vraisemblance qu'elle ne peut avoir parmi nous.

Lorsque le poëte aura formé son plan, en donnant à son esquisse l'étendue convenable, et que son drame sera distribué par actes et par scènes, qu'il travaille, qu'il commence par la première scène, et qu'il finisse par la dernière. Il se trompe, s'il croit pouvoir impunément s'abandonner à son caprice, sauter d'un endroit à un autre, et se porter partout où son génie l'appellera. Il ne sait pas la peine qu'il se prépare, s'il veut que son ouvrage soit un. Combien d'idées déplacées, qu'il arrachera d'un endroit pour les insérer dans un autre. L'objet de sa scène aura beau être déterminé, il le manquera.

Les scènes ont une influence les unes sur les autres, qu'il ne sentira pas. Ici, il sera diffus; là, trop court; tantôt, froid; tantôt, trop passionné. Le désordre de sa manière de faire se répandra sur toute sa composition; et, quelque soin qu'il se donne, il en restera toujours des traces.

Avant que de passer d'une scène à celle qui suit, on ne peut trop se remplir de celles qui précèdent.

= Voilà une manière de travailler bien sévère.

= Il est vrai.

= Que fera le poëte, si au commencement de son poëme, c'est la fin qui l'inspire?

= Qu'il se repose.

= Mais, plein de ce morceau, il l'eût exécuté de génie.

= S'il a du génie, qu'il n'appréhende rien. Les idées, qu'il craint de perdre, reviendront; elles reviendront fortifiées d'un cortége d'autres qui naîtront de ce qu'il aura fait, et qui donneront à la scène plus de chaleur, plus de couleur, et plus de liaison avec le tout. Tout ce qu'il pourra dire, il le dira; et

croyez-vous qu'il en soit ainsi, s'il marche par bonds et par sauts?

Ce n'est pas ainsi que j'ai cru devoir travailler, convaincu que ma manière était la plus pure et la plus aisée.

Le *Père de famille* a cinquante-trois scènes; la première a été écrite la première, la dernière a été écrite la dernière; et sans un enchaînement de circonstances singulières, qui m'ont rendu la vie pénible et le travail rebutant, cette occupation n'eût été pour moi qu'un amusement de quelques semaines. Mais comment se métamorphoser en différens caractères, lorsque le chagrin nous attache nous-mêmes? Comment s'oublier, lorsque l'ennui nous rappelle à notre existence? Comment échauffer, éclairer les autres, lorsque la lampe de l'enthousiasme est éteinte, et que la flamme du génie ne luit plus sur le front?

Que d'efforts n'a-t-on pas faits pour m'étouffer en naissant? Après la persécution du *Fils naturel*, croyez-vous, ô mon ami! que je dusse être tenté de m'occuper du *Père de famille?* Le voilà cependant. Vous avez exigé que j'achevasse cet ouvrage; et je n'ai pu vous refuser cette satisfaction. En revanche, permettez-moi de dire un mot de ce *Fils naturel* si méchamment persécuté.

Charles Goldoni a écrit en italien une comédie, ou plutôt une farce en trois actes, qu'il a intitulée l'*Ami sincère*. C'est un tissu des caractères de l'*Ami vrai*, et de l'*Avare* de Molière. La cassette et le vol y sont; et la moitié des scènes se passent dans la maison d'un père avare.

Je laissai là toute cette portion de l'intrigue, car je n'ai, dans le *Fils naturel*, ni avare, ni père, ni vol, ni cassette.

Je crus que l'on pouvait faire quelque chose de supportable de l'autre portion; et je m'en emparai comme d'un bien qui m'eût appartenu. Goldoni n'avait pas été plus scrupuleux; il s'était emparé de l'*Avare*, sans que personne se fût avisé de le trouver mauvais; et l'on n'avait point imaginé parmi nous d'accuser Molière ou Corneille de plagiat, pour avoir emprunté tacitement l'idée de quelque pièce, ou d'un auteur italien, ou du théâtre espagnol. Quoi qu'il en soit de cette portion d'une farce en trois actes, j'en fis la comédie du *Fils naturel* en cinq; et mon dessein n'étant pas de donner cet ouvrage au théâtre, j'y joignis quelques idées que j'avais sur la poétique, la musique, la déclamation, et la pantomime; et je formai de tout une espèce de roman que j'intitulai le *Fils naturel*, ou les *Epreuves de la vertu*, avec l'histoire véritable de la pièce.

Sans la supposition que l'aventure du *Fils naturel* était réelle, que devenaient l'illusion de ce roman, et toutes les observations

répandues dans les entretiens, sur la différence qu'il y a entre un fait vrai, et un fait imaginé; des personnages réels, et des personnages fictifs; des discours tenus, et des discours supposés; en un mot, toute la poétique où la vérité est mise sans cesse en parallèle avec la fiction?

Mais comparons un peu plus rigoureusement l'*Ami vrai*, du poëte italien, avec le *Fils naturel*.

Quelles sont les parties principales d'un drame? L'intrigue, les caractères et les détails.

La naissance illégitime de Dorval, est la base du *Fils naturel*. Sans cette circonstance, la fuite de son père aux îles reste sans fondement. Dorval ne peut ignorer qu'il a une sœur, et qu'il vit à côté d'elle. Il n'en deviendra pas amoureux; il ne sera plus le rival de son ami; il faut que Dorval soit riche; et son père n'aura plus aucune raison de l'enrichir. Que signifie la crainte qu'il a de s'ouvrir à Constance? La scène d'André n'a plus lieu. Plus de père qui revienne des îles, qui soit pris dans la traversée, et qui dénoue. Plus d'intrigue. Plus de pièce.

Or, y a-t-il, dans l'*Ami sincère*, aucune de ces choses, sans lesquelles le *Fils naturel* ne peut subsister? Aucune. Voilà pour l'intrigue.

Venons aux caractères. Y a-t-il un amant violent, tel que Clairville? Non. Y a-t-il une fille ingénue, telle que Rosalie? Non. Y a-t-il une femme qui ait l'âme et l'élévation des sentimens de Constance? Non. Y a-t-il un homme du caractère sombre et farouche de Dorval? Non. Il n'y a donc, dans l'*Ami vrai*, aucun de mes caractères? Aucun, sans excepter André. Passons aux détails.

Dois-je au poëte étranger une seule idée qu'on puisse citer? Pas une.

Qu'est-ce que sa pièce? Une farce. Est-ce une farce, que le *Fils naturel*? Je ne le crois pas.

Je puis donc avancer:

Que celui qui dit que le genre, dans lequel j'ai écrit le *Fils naturel*, est le même que le genre, dans lequel Goldoni a écrit l'*Ami vrai*, dit un mensonge:

Que celui qui dit que mes caractères et ceux de Goldoni ont la moindre ressemblance, dit un mensonge:

Que celui qui dit qu'il y a dans les détails un mot important, qu'on ait transporté de l'*Ami vrai* dans le *Fils naturel*, dit un mensonge:

Que celui qui dit que la conduite du *Fils naturel* ne diffère point de celle de l'*Ami vrai*, dit un mensonge.

Cet auteur a écrit une soixantaine de pièces. Si quelqu'un se

sent porté à ce genre de travail, je l'invite à choisir parmi celles qui restent, et à en composer un ouvrage qui puisse nous plaire.

Je voudrais bien qu'on eût une douzaine de pareils larcins à me reprocher; et je ne sais si le *Père de famille* aura gagné quelque chose à m'appartenir en entier.

Au reste, puisqu'on n'a pas dédaigné de m'adresser les mêmes reproches que certaines gens faisaient autrefois à Térence, je renverrai mes censeurs aux prologues de ce poëte. Qu'ils les lisent, pendant que je m'occuperai, dans mes heures de délassement, à écrire quelque pièce nouvelle. Comme mes vues sont droites et pures, je me consolerai facilement de leur méchanceté, si je puis réussir encore à attendrir les honnêtes gens.

La nature m'a donné le goût de la simplicité; et je tâche de le perfectionner par la lecture des anciens. Voilà mon secret. Celui qui lirait Homère avec un peu de génie, y découvrirait bien plus sûrement la source où je puise.

O mon ami, que la simplicité est belle! Que nous avons mal fait de nous en éloigner!

Voulez-vous entendre ce que la douleur inspire à un père qui vient de perdre son fils? Écoutez Priam.

« Éloignez-vous, mes amis; laissez-moi seul; votre consolation m'importune... J'irai sur les vaisseaux des Grecs; oui, j'irai. » Je verrai cet homme terrible; je le supplierai. Peut-être il » aura pitié de mes ans; il respectera ma vieillesse... Il a un » père âgé comme moi... Hélas! ce père l'a mis au monde » pour la honte et le désastre de cette ville!... Quels maux ne » nous a-t-il pas faits à tous? Mais à qui en a-t-il fait autant » qu'à moi? Combien ne m'a-t-il pas ravi d'enfans, et dans la » fleur de leur jeunesse!... Tous m'étaient chers... je les ai tous » pleurés. Mais c'est la perte de ce dernier qui m'est surtout » cruelle; j'en porterai la douleur jusqu'aux enfers... Eh! pour» quoi n'est-il pas mort entre mes bras?... Nous nous serions » rassasiés de pleurs sur lui, moi, et la mère malheureuse qui » lui donna la vie. »

Voulez-vous savoir quels sont les vrais discours d'un père suppliant aux genoux du meurtrier de son fils? Écoutez le même Priam aux genoux d'Achille.

« Achille, ressouvenez-vous de votre père; il est du même » âge que moi, et nous gémissons tous les deux sous le poids des » années... Hélas! peut-être est-il pressé par des voisins enne» mis, sans avoir à côté de lui personne, qui puisse éloigner le » péril qui le menace... Mais s'il a entendu dire que vous vivez, » son cœur s'ouvre à l'espérance et à la joie; et il passe les jours » dans l'attente du moment où il reverra son fils... Quelle diffé-

» rence de son sort au mien !... J'avais des enfans, et je suis
» comme si je les avais tous perdus... De cinquante que je
» comptais autour de moi, lorsque les Grecs sont arrivés, il ne
» m'en restait qu'un qui pût nous défendre ; et il vient de périr
» par vos mains sous les murs de cette ville. Rendez-moi son
» corps ; recevez mes présens ; respectez les dieux ; rappelez-
» vous de votre père, et ayez pitié de moi... Voyez où j'en suis
» réduit... Fut-il un monarque plus humilié ? un homme plus
» à plaindre ? Je suis à vos pieds, et je baise vos mains teintes du
» sang de mon fils. »

Ainsi parla Priam ; et le fils de Pelée sentit, au souvenir de son père, la pitié s'émouvoir au fond de son cœur. Il releva le vieillard ; et le repoussant doucement, il l'écarta de lui.

Qu'est-ce qu'il y a là-dedans ? Point d'esprit, mais des choses d'une vérité si grande, qu'on se persuaderait presque qu'on les aurait trouvées comme Homère. Pour nous, qui connaissons un peu la difficulté et le mérite d'être simple, lisons ces morceaux ; lisons-les bien ; et puis prenons tous nos papiers, et les jetons au feu. Le génie se sent ; mais il ne s'imite point.

Dans les pièces compliquées, l'intérêt est plus l'effet d'un plan que des discours ; c'est au contraire plus l'effet des discours que du plan, dans les pièces simples. Mais à qui doit-on rapporter l'intérêt ? Est-ce aux personnages ? est-ce aux spectateurs ?

Les spectateurs ne sont que des témoins ignorés de la chose.

= Ce sont donc les personnages qu'il faut avoir en vue ?

= Je le crois. Qu'ils forment le nœud, sans s'en apercevoir ; que tout soit impénétrable pour eux ; qu'ils s'avancent au dénouement, sans s'en douter. S'ils sont dans l'agitation, il faudra bien que je suive, et que j'éprouve les mêmes mouvemens.

Je suis si loin de penser, avec la plupart de ceux qui ont écrit de l'art dramatique, qu'il faille dérober au spectateur le dénouement, que je ne croirais pas me proposer une tâche fort au-dessus de mes forces, si j'entreprenais un drame, où le dénouement serait annoncé dès la première scène, et où je ferais sortir l'intérêt le plus violent de cette circonstance même.

Tout doit être clair pour le spectateur. Confident de chaque personnage, instruit de ce qui s'est passé et de ce qui se passe, il y a cent momens où l'on n'a rien de mieux à faire que de lui déclarer nettement ce qui se passera.

O faiseurs de règles générales, que vous ne connaissez guère l'art, et que vous avez peu de ce génie qui a produit les modèles sur lesquels vous avez établi ces règles, qu'il est le maître d'enfreindre quand il lui plaît !

On trouvera, dans mes idées, tant de paradoxes qu'on voudra ;

mais je persisterai à croire que, pour une occasion où il est à propos de cacher au spectateur un incident important avant qu'il ait lieu, il y en a plusieurs où l'intérêt demande le contraire.

Le poëte me ménage, par le secret, un instant de surprise; il m'eût exposé, par la confidence, à une longue inquiétude.

Je ne plaindrai qu'un instant celui qui sera frappé et accablé dans un instant. Mais que deviens-je, si le coup se fait attendre, si je vois l'orage se former sur ma tête ou sur celle d'un autre, et y demeurer long-temps suspendu?

Lusignan ignore qu'il va retrouver ses enfans; le spectateur l'ignore aussi. Zaïre et Nérestan ignorent qu'ils sont frère et sœur; le spectateur l'ignore aussi. Mais quelque pathétique que soit cette reconnaissance, je suis sûr que l'effet en eût été beaucoup plus grand encore, si le spectateur eût été prévenu. Que ne me serais-je pas dit à moi-même, à l'approche de ces quatre personnages? Avec quelle attention et quel trouble n'aurais-je pas écouté chaque mot qui serait sorti de leur bouche? A quelle gêne le poëte ne m'aurait-il pas mis? Mes larmes ne coulent qu'au moment de la reconnaissance; elles auraient coulé long-temps auparavant.

Quelle différence d'intérêt entre cette situation où je ne suis pas du secret, et celle où je sais tout, et où je vois Orosmane, un poignard à la main, attendre Zaïre, et cette infortunée, s'avancer vers le coup? Quels mouvemens le spectateur n'eût-il pas éprouvés, s'il eût été libre au poëte de tirer de cet instant tout l'effet qu'il pouvait produire; et si notre scène, qui s'oppose aux plus grands effets, lui eût permis de faire entendre dans les ténèbres, la voix de Zaïre, et de me la montrer de plus loin?

Dans Iphigénie en Tauride, le spectateur connaît l'état des personnages; supprimez cette circonstance, et voyez si vous ajouterez ou si vous ôterez à l'intérêt.

Si j'ignore que Néron écoute l'entretien de Britannicus et de Junie, je n'éprouve plus la terreur.

Lorsque Lusignan et ses enfans se sont reconnus, en deviennent-ils moins intéressans? Nullement. Qu'est-ce qui soutient et fortifie l'intérêt? C'est ce que le sultan ne sait pas, et ce dont le spectateur est instruit.

Que tous les personnages s'ignorent, si vous le voulez; mais que le spectateur les connaisse tous.

J'oserais presque assurer qu'un sujet où les réticences sont nécessaires, est un sujet ingrat; et qu'un plan où l'on y a recours est moins bon que si l'on eût pu s'en passer. On n'en tirera rien de bien énergique; on s'assujétira à des préparations toujours trop obscures ou trop claires. Le poëme deviendra un tissu de

petites finesses, à l'aide desquelles on ne produira que de petites surprises. Mais, tout ce qui concerne les personnages est-il connu? J'entrevois, dans cette supposition, la source des mouvemens les plus violens. Le poëte grec, qui différa jusqu'à la dernière scène la reconnaissance d'Oreste et d'Iphigénie, fut un homme de génie. Oreste est appuyé sur l'autel; sa sœur a le couteau sacré levé sur son sein. Oreste, prêt à périr, s'écrie: N'était-ce pas assez que la sœur fût immolée? fallait-il que le frère le fût aussi? Voilà le moment, que le poëte m'a fait attendre pendant cinq actes.

= Dans quelque drame que ce soit, le nœud est connu; il se forme en présence du spectateur. Souvent le titre seul d'une tragédie en annonce le dénouement; c'est un fait donné par l'histoire. C'est la mort de César, c'est le sacrifice d'Iphigénie : mais il n'en est pas ainsi dans la comédie.

= Pourquoi donc? Le poëte n'est-il pas le maître de me révéler de son sujet ce qu'il juge à propos? Pour moi, je me serais beaucoup applaudi, si, dans le *Père de famille* (qui n'eût plus été le *Père de famille*, mais une pièce d'un autre nom), j'avais pu ramasser toute la persécution du Commandeur sur Sophie. L'intérêt ne se serait-il pas accru, par la connaissance que cette jeune fille, dont il parlait si mal, qu'il poursuivait si vivement, qu'il voulait faire enfermer, était sa propre nièce? Avec quelle impatience n'aurait-on pas attendu l'instant de la reconnaissance, qui ne produit, dans ma pièce, qu'une surprise passagère? C'eût été celui du triomphe d'une infortunée à laquelle on eût pris le plus grand intérêt, et de la confusion d'un homme dur qu'on n'aimait pas.

Pourquoi l'arrivée de Pamphile n'est-elle, dans l'Hecyre, qu'un incident ordinaire? c'est que le spectateur ignore que sa femme est grosse; qu'elle ne l'est pas de lui; et que le moment de son retour est précisément celui des couches de sa femme.

Pourquoi certains monologues ont-ils de si grands effets? c'est qu'ils m'instruisent des desseins secrets d'un personnage; et que cette confidence me saisit à l'instant de crainte ou d'espérance.

Si l'état des personnages est inconnu, le spectateur ne pourra prendre à l'action plus d'intérêt que les personnages : mais l'intérêt doublera pour le spectateur, s'il est assez instruit, et qu'il sente que les actions et les discours seraient bien différens, si les personnages se connaissaient. C'est ainsi que vous produirez en moi une attente violente de ce qu'ils deviendront, lorsqu'ils pourront comparer ce qu'ils sont avec ce qu'ils ont fait ou voulu faire.

Que le spectateur soit instruit de tout, et que les personnages s'ignorent s'il se peut; que satisfait de ce qui est présent, je sou-

haite vivement ce qui va suivre; qu'un personnage m'en fasse désirer un autre; qu'un incident me hâte vers l'incident qui lui est lié; que les scènes soient rapides; qu'elles ne contiennent que des choses essentielles à l'action; et je serai intéressé.

Au reste, plus je réfléchis sur l'art dramatique, plus j'entre en humeur contre ceux qui en ont écrit. C'est un tissu de lois particulières, dont on a fait des préceptes généraux. On a vu certains incidens produire de grands effets; et aussitôt on a imposé au poëte la nécessité des mêmes moyens, pour obtenir les mêmes effets; tandis qu'en y regardant de plus près, ils auraient aperçu de plus grands effets encore à produire par des moyens tout contraires. C'est ainsi que l'art s'est surchargé de règles; et que les auteurs, en s'y assujettissant servilement, se sont quelquefois donné beaucoup de peine, pour faire moins bien.

Si l'on avait conçu que, quoiqu'un ouvrage dramatique ait été fait pour être représenté, il fallait cependant que l'auteur et l'acteur oubliassent le spectateur, et que tout l'intérêt fût relatif aux personnages, on ne lirait pas si souvent dans les poétiques : Si vous faites ceci ou cela, vous affecterez ainsi ou autrement votre spectateur. On y lirait au contraire : Si vous faites ceci ou cela, voici ce qui en résultera parmi vos personnages.

Ceux qui ont écrit de l'art dramatique ressemblent à un homme qui, s'occupant des moyens de remplir de trouble toute une famille, au lieu de peser ces moyens par rapport au trouble de la famille, les pèserait relativement à ce qu'en diront les voisins. Eh! laissez là les voisins; tourmentez vos personnages; et soyez sûr que ceux-ci n'éprouveront aucune peine, que les autres ne partagent.

D'autres modèles; l'on eût prescrit d'autres lois, et peut-être on eût dit : Que votre dénouement soit connu; qu'il le soit de bonne heure; et que le spectateur soit perpétuellement suspendu dans l'attente du coup de lumière qui va éclairer tous les personnages sur leurs actions et sur leur état.

Est-il important de rassembler l'intérêt d'un drame vers sa fin? Ce moyen m'y paraît aussi propre que le moyen contraire. L'ignorance et la perplexité excitent la curiosité du spectateur, et la soutiennent; mais ce sont les choses connues et toujours attendues, qui le troublent et qui l'agitent. Cette ressource est sûre pour tenir la catastrophe toujours présente.

Si, au lieu de se renfermer entre les personnages, et de laisser le spectateur devenir ce qu'il voudra, le poëte sort de l'action, et descend dans le parterre, il gênera son plan. Il imitera les peintres, qui, au lieu de s'attacher à la représentation rigoureuse de la nature, la perdent de vue pour s'occuper des res-

sources de l'art, et songent, non pas à me la montrer comme elle est et comme ils la voient, mais à en disposer relativement à des moyens techniques et communs.

Tous les points d'un espace ne sont-ils pas diversement éclairés? ne se séparent-ils pas? ne fuient-ils pas dans une plaine aride et déserte, comme dans le paysage le plus varié? Si vous suivez la routine du peintre, il en sera de votre drame ainsi que de son tableau. Il a quelques beaux endroits, vous aurez quelques beaux instans : mais il ne s'agit pas de cela : il faut que le tableau soit beau dans toute son étendue ; et votre drame, dans toute sa durée.

Et l'acteur, que deviendra-t-il, si vous vous êtes occupé du spectateur ? Croyez-vous qu'il ne sentira pas que ce que vous avez placé dans cet endroit et dans celui-ci n'a pas été imaginé pour lui ? Vous avez pensé au spectateur, il s'y adressera. Vous avez voulu qu'on vous applaudît, il voudra qu'on l'applaudisse; et je ne sais plus ce que l'illusion deviendra.

J'ai remarqué que l'acteur jouait mal tout ce que le poëte avait composé pour le spectateur ; et que, si le parterre eût fait son rôle, il eût dit au personnage : « A qui en voulez-vous ? je » n'en suis pas. Est-ce que je me mêle de vos affaires ? *rentrez* » chez vous ; » et que, si l'auteur eût fait le sien, il serait *sorti* de la coulisse, et eût répondu au parterre : « Pardon, messieurs, » c'est ma faute; une autre fois je ferai mieux, et lui aussi. »

Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur, que s'il n'existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas.

= Mais l'Avare qui a perdu sa cassette, dit cependant au spectateur : Messieurs, mon voleur n'est-il pas parmi vous ?

= Eh ! laissez là cet auteur. L'écart d'un homme de génie ne prouve rien contre le sens commun. Dites-moi seulement s'il est possible que vous vous adressiez un instant au spectateur sans arrêter l'action ; et si le moindre défaut des détails où vous l'aurez considéré, n'est pas de disperser autant de petits repos sur toute la durée de votre drame, et de le ralentir ?

Qu'un auteur intelligent fasse entrer, dans son ouvrage, des traits que le spectateur s'applique, j'y consens ; qu'il y rappelle des ridicules en vogue, des vices dominans, des événemens publics ; qu'il instruise et qu'il plaise ; mais que ce soit sans y penser. Si l'on remarque son but, il le manque ; il cesse de dialoguer, il prêche.

La première partie d'un plan, disent nos critiques, c'est l'exposition.

Une exposition dans la tragédie, où le fait est connu, s'exécute en un mot. Si ma fille met le pied dans l'Aulide, elle est morte. Dans la comédie, si j'osais, je dirais que c'est l'affiche. Dans le *Tartufe*, où est l'exposition? J'aimerais autant qu'on demandât au poëte d'arranger ses premières scènes, de manière qu'elles continssent l'esquisse même de son drame.

Tout ce que je conçois, c'est qu'il y a un moment où l'action dramatique doit commencer; et que si le poëte a mal choisi ce moment, il sera trop éloigné ou trop voisin de la catastrophe. Trop voisin de la catastrophe, il manquera de matière; et peut-être sera-t-il forcé d'étendre son sujet par une intrigue épisodique. Trop éloigné, son mouvement sera lâche, ses actes longs et chargés d'événemens ou de détails qui n'intéresseront pas.

La clarté veut qu'on dise tout. Le genre veut qu'on soit rapide. Mais, comment tout dire et marcher rapidement?

L'incident qu'on aura choisi, comme le premier, sera le sujet de la première scène; il amènera la seconde; la seconde amènera la troisième, et l'acte se remplira. Le point important, c'est que l'action croisse en vitesse, et soit claire; c'est ici le cas de penser au spectateur. D'où l'on voit que l'exposition se fait à mesure que le drame s'accomplit; et que le spectateur ne sait tout et n'a tout vu, que quand la toile tombe.

Plus le premier incident laissera de choses en arrière, plus on aura de détails pour les actes suivans. Plus le poëte sera rapide et plein, plus il faudra qu'il soit attentif. Il ne peut se supposer à la place du spectateur, que jusqu'à un certain point. Son intrigue lui est si familière, qu'il lui sera facile de se croire clair, quand il sera obscur. C'est à son censeur à l'instruire; car quelque génie qu'ait un poëte, il lui faut un censeur. Heureux, mon ami, s'il en rencontre un qui soit vrai, et qui ait plus de génie que lui! C'est de lui qu'il apprendra que l'oubli le plus léger suffit pour détruire toute illusion; qu'une petite circonstance omise ou mal présentée décèle le mensonge; qu'un drame est fait pour le peuple, et qu'il ne faut supposer au peuple ni trop d'imbécillité, ni trop de finesse.

Expliquer tout ce qui le demande, mais rien au-delà.

Il y a des choses minutieuses que le spectateur ne se soucie pas d'apprendre, et dont il se rendra raison à lui-même. Un incident n'a-t-il qu'une cause, et cette cause ne se présente-t-elle pas tout à coup à l'esprit? C'est une énigme qu'on laisserait à deviner. Un incident a-t-il pu naître d'une manière simple et naturelle? L'expliquer, c'est s'appesantir sur un détail qui n'excite point ma curiosité.

Rien n'est beau s'il n'est un; et c'est le premier incident, qui décidera de la couleur de l'ouvrage entier.

Si l'on débute par une situation forte, tout le reste sera de la même vigueur, ou languira. Combien de pièces, que le début a tuées! Le poëte a craint de commencer froidement, et ses situations ont été si fortes, qu'il n'a pu soutenir les premières impressions qu'il m'a faites.

Si le plan de l'ouvrage est bien fait, si le poëte a bien choisi son premier moment, s'il est entré par le centre de l'action, s'il a bien dessiné ses caractères, comment n'aurait-il pas du succès?

Mais c'est aux situations à décider des caractères.

Le plan d'un drame peut être fait et bien fait, sans que le poëte sache rien encore du caractère qu'il attachera à ses personnages. Des hommes de différens caractères sont tous les jours exposés à un même événement. Celui qui sacrifie sa fille peut être ambitieux, faible ou féroce. Celui qui a perdu son argent, riche ou pauvre. Celui qui craint pour sa maîtresse, bourgeois ou héros, tendre ou jaloux, prince ou valet.

Les caractères seront bien pris, si les situations en deviennent plus embarrassantes et plus fâcheuses. Songez que les *vingt-quatre* heures, que vos personnages vont passer, sont les *plus agitées* et les plus cruelles de leur vie. Tenez-les donc dans la *plus* grande gêne possible. Que vos situations soient fortes; opposez-les aux caractères; opposez encore les intérêts aux intérêts. Que l'un ne puisse tendre à son but, sans croiser les desseins d'un autre; et que tous, occupés d'un même événement, chacun le veuille à sa manière.

Le véritable contraste, c'est celui des caractères avec les situations; c'est celui des intérêts avec les intérêts. Si vous rendez Alceste amoureux, que ce soit d'une coquette; Harpagon, d'une fille pauvre.

= Mais, pourquoi ne pas ajouter à ces deux sortes de contrastes, celui des caractères entre eux. Cette ressource est si commode au poëte.

= Ajoutez, et si commune, que celle de placer sur le devant d'un tableau des objets qui servent de repoussoir, n'est pas plus familière au peintre.

Je veux que les caractères soient différens; mais je vous avoue que le contraste m'en déplaît. Écoutez mes raisons, et jugez.

Je remarque d'abord que le contraste est mauvais dans le style. Voulez-vous que des idées grandes, nobles et simples se réduisent à rien? faites-les contraster entre elles, ou dans l'expression.

Voulez-vous qu'une pièce de musique soit sans expression et

sans génie ? jetez-y du contraste, et vous n'aurez qu'une suite alternative de doux et de fort, de grave et d'aigu.

Voulez-vous qu'un tableau soit d'une composition désagréable et forcée ? méprisez la sagesse de Raphaël ; strapassez, faites contraster vos figures.

L'architecture aime la grandeur et la simplicité ; je ne dirai pas qu'elle rejette le contraste ; elle ne l'admet point.

Dites-moi comment il se fait que le contraste soit une si pauvre chose dans tous les genres d'imitation, excepté dans le dramatique ?

Mais, un moyen sûr de gâter un drame et de le rendre insoutenable à tout homme de goût, ce serait d'y multiplier les contrastes.

Je ne sais quel jugement on portera du Père de famille ; mais s'il n'est que mauvais, je l'aurais rendu détestable, en mettant le Commandeur en contraste avec le Père de famille ; Germeuil, avec Cécile ; Saint-Albin, avec Sophie ; et la femme de chambre, avec un des valets. Voyez ce qui résulterait de ces antithèses ; je dis, antithèses ; car le contraste des caractères est dans le plan d'un drame ce que cette figure est dans le discours. Elle est heureuse, mais il en faut user avec sobriété ; et celui qui a le ton élevé, s'en passe toujours.

Une des parties les plus importantes dans l'art dramatique, et une des plus difficiles, n'est-ce pas de cacher l'art ? Or, qu'est-ce qui en montre plus que le contraste ? Ne paraît-il pas fait à la main ? N'est-ce pas un moyen usé ? Quelle est la pièce comique, où il n'ait pas été mis en œuvre ? Et quand on voit arriver sur la scène un personnage impatient ou bourru, où est le jeune homme échappé du collége, et caché dans un coin du parterre, qui ne se dise à lui-même : Le personnage tranquille et doux n'est pas loin ?

Mais n'est-ce pas assez du vernis romanesque, malheureusement attaché au genre dramatique par la nécessité de n'imiter l'ordre général des choses que dans le cas où il s'est plu à combiner des incidens extraordinaires, sans ajouter encore à ce vernis si opposé à l'illusion un choix de caractères qui ne se trouvent presque jamais rassemblés ? Quel est l'état commun des sociétés ? Est-ce celui où les caractères sont différens, ou celui où ils sont contrastés ? Pour une circonstance de la vie où le contraste des caractères se montre aussi tranché qu'on le demande au poëte, il y en a cent mille où ils ne sont que différens.

Le contraste des caractères avec les situations, et des intérêts entre eux, est au contraire de tous les instans.

Pourquoi a-t-on imaginé de faire contraster un caractère avec

un autre? C'est sans doute afin de rendre l'un des deux plus sortant; mais on n'obtiendra cet effet qu'autant que ces caractères paraîtront ensemble : de là, quelle monotonie pour le dialogue, quelle gêne pour la conduite! Comment réussirai-je à enchaîner naturellement les événemens, et à établir entre les scènes la succession convenable, si je suis occupé de la nécessité de rapprocher tel personnage de tel autre? Combien de fois n'arrivera-t-il pas que le contraste demande une scène, et que la vérité de la fable en demande une autre?

D'ailleurs, si les deux personnages contrastans étaient dessinés avec la même force, ils rendraient le sujet du drame équivoque.

Je suppose que le *Misanthrope* n'eût point été affiché, et qu'on l'eût joué sans annonce; que serait-il arrivé si Philinte eût eu son caractère, comme Alceste a le sien? Le spectateur n'aurait-il pas été dans le cas de demander, du moins à la première scène, où rien ne distingue encore le personnage principal, lequel des deux on jouait, du Philanthrope ou du Misanthrope? Et comment évite-t-on cet inconvénient? On sacrifie l'un des deux caractères. On met, dans la bouche du premier, tout ce qui est pour lui; et l'on fait du second, *un sot* ou un maladroit. Mais le spectateur ne sent-il pas ce défaut, surtout lorsque le caractère vicieux est le principal, comme dans l'exemple que je viens de citer?

= La première scène du *Misanthrope* est cependant un chef-d'œuvre.

= Oui : mais qu'un homme de génie s'en empare; qu'il donne à Philinte autant de sang-froid, de fermeté, d'honnêteté, d'amour pour les hommes, d'indulgence pour leurs défauts, de compassion pour leur faiblesse qu'un ami véritable du genre humain en doit avoir; et tout à coup, sans toucher au discours d'Alceste, vous verrez le sujet de la pièce devenir incertain. Pourquoi donc ne l'est-il pas? Est-ce qu'Alceste a raison? Est-ce que Philinte a tort? Non; c'est que l'un plaide bien sa cause, et que l'autre défend mal la sienne.

Voulez-vous, mon ami, vous convaincre de toute la force de cette observation? Ouvrez les Adelphes de Térence, vous y verrez deux pères contrastés; et tous les deux, avec la même force; et défiez le critique le plus délié, de vous dire, de Micion ou de Déméa, qui est le personnage principal? S'il ose prononcer avant la dernière scène, il trouvera, à son étonnement, que celui qu'il a pris pendant cinq actes pour un homme sensé, n'est qu'un fou; et que celui qu'il a pris pour un fou, pourrait bien être l'homme sensé.

On dirait, au commencement du cinquième acte de ce drame, que l'auteur, embarrassé du contraste qu'il avait établi, a été contraint d'abandonner son but, et de renverser l'intérêt de sa pièce. Mais, qu'est-il arrivé? C'est qu'on ne sait plus à qui s'intéresser; et qu'après avoir été pour Micion contre Déméa, on finit sans savoir pour qui l'on est. On désirerait presque un troisième père qui tînt le milieu entre ces deux personnages, et qui en fît connaître le vice.

Si l'on croit qu'un drame sans personnages contrastés en sera plus facile, on se trompe. Lorsque le poëte ne pourra faire valoir ses rôles que par leurs différences, avec quelle vigueur ne faudra-t-il pas qu'il les dessine et les colorie? S'il ne veut pas être aussi froid qu'un peintre qui placerait des objets blancs sur un fond blanc, il aura sans cesse les yeux sur la diversité des états, des âges, des situations et des intérêts; et loin d'être jamais dans le cas d'affaiblir un caractère pour donner de la force à un autre, son travail sera de les fortifier tous.

Plus un genre sera sérieux, moins il me semblera admettre le contraste. Il est rare dans la tragédie. Si on l'y introduit, ce n'est qu'entre les subalternes. Le héros est seul. Il n'y a point de contraste dans *Britannicus*, point dans *Andromaque*, point dans *Cinna*, point dans *Iphigénie*, point dans *Zaïre*, point dans *le Tartufe*.

Le contraste n'est pas nécessaire dans les comédies de caractère; il est au moins superflu dans les autres.

Il y a une tragédie de Corneille; c'est, je crois, *Nicomède*, où la générosité est la qualité dominante de tous les personnages. Quel mérite ne lui a-t-on pas fait de cette fécondité, et avec combien juste raison?

Térence contraste peu; Plaute contraste moins encore; Molière, plus souvent. Mais, si le contraste fut quelquefois pour Molière le moyen d'un homme de génie, est-ce une raison pour le prescrire aux autres poëtes? N'en serait-ce pas une au contraire, pour le leur interdire?

Mais que devient le dialogue entre des personnages contrastans? Un tissu de petites idées, d'antithèses; car il faudra bien que les propos aient entre eux la même opposition que les caractères. Or c'est à vous, mon ami, que j'en appelle, et à tout homme de goût. L'entretien simple et naturel de deux hommes qui auront des intérêts, des passions, et des âges différens, ne vous plaira-t-il pas davantage?

Je ne puis supporter le contraste dans l'épique, à moins qu'il ne soit de sentimens ou d'images. Il me déplaît dans la tragédie. Il est superflu dans le comique sérieux. On peut s'en passer dans

la comédie gaie. Je l'abandonnerai donc au farceur. Pour celui-ci, qu'il le multiplie et le force dans sa composition, tant qu'il lui plaira ; il n'a rien qui vaille à gâter.

Quant à ce contraste de sentimens ou d'images que j'aime dans l'épique, dans l'ode et dans quelques genres de poésie élevée, si l'on me demande ce que c'est, je répondrai : C'est un des caractères les plus marqués du génie ; c'est l'art de porter dans l'âme des sensations extrêmes et opposées ; de la secouer, pour ainsi dire, en sens contraire, et d'y exciter un tressaillement mêlé de peine et de plaisir, d'amertume et de douceur, de douceur et d'effroi.

Tel est l'effet de cet endroit de l'Iliade, où le poëte me montre Jupiter assis sur l'Ida ; au pied du mont, les Troyens et les Grecs s'entr'égorgeant dans la nuit qu'il a répandue sur eux, et cependant les regards du dieu, inattentifs et sereins, tournés sur les campagnes innocentes des Ethiopiens qui vivent de lait. C'est ainsi qu'il m'offre à la fois le spectacle de la misère et du bonheur, de la paix et du trouble, de l'innocence et du crime, de la fatalité de l'homme et de la grandeur des dieux. Je ne vois, au pied de l'Ida, qu'un amas de fourmis.

Le même poëte propose-t-il un prix à des combattans ? Il met devant eux des armes, un taureau qui menace de la corne, des belles femmes, et du fer.

Lucrèce a bien connu ce que pouvait l'opposition du terrible et du voluptueux, lorsqu'ayant à peindre le transport effréné de l'amour, quand il s'est emparé des sens, il me réveille l'idée d'un lion qui, les flancs traversés d'un trait mortel, s'élance avec fureur sur le chasseur qui l'a blessé, le renverse, cherche à expirer sur lui, et le laisse tout couvert de son propre sang.

L'image de la mort est à côté de celle du plaisir, dans les odes les plus piquantes d'Horace, et dans les chansons les plus belles d'Anacréon.

Et Catulle ignorait-il la magie de ce contraste, lorsqu'il a dit :

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus ;
Rumoresque senum severiorum
Omnes unius æstimemus assis.
Soles occidere, et redire possunt ;
Nobis cum semel occidet brevis lux,
Nox est perpetua una dormienda.
Da mi basia mille.

Et l'auteur de l'*Histoire naturelle*, lorsqu'après la peinture d'un jeune animal, tranquille habitant des forêts, qu'un bruit subit et nouveau a rempli d'effroi, opposant le délicat et le

sublime, il ajoute : « Mais si le bruit est sans effet, s'il cesse, » l'animal reconnaît le silence ordinaire de la nature; il se calme, » il s'arrête, et regagne, à pas égaux, sa paisible retraite. »

Et l'auteur de l'*Esprit*, lorsque, confondant des idées sensuelles à des idées féroces, il s'écrie, par la bouche d'un fanatique expirant : « Je meurs; mais j'éprouve une douceur in» croyable à mourir! J'entends la voix d'Odin qui m'appelle. » Déjà les portes de son palais sont ouvertes. J'en vois sortir » des filles à demi-nues. Elles sont ceintes d'une écharpe d'azur, » qui relève la blancheur de leur sein. Elles s'avancent vers » moi, et m'offrent une bière délicieuse dans le crâne sanglant » de mes ennemis. »

Il y a un paysage du Poussin, où l'on voit de jeunes bergères qui dansent au son du chalumeau; et à l'écart, un tombeau avec cette inscription : *Je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie*. Le prestige de style dont il s'agit, tient quelquefois à un mot qui détourne ma vue du sujet principal, et qui me montre de côté, comme dans le paysage du Poussin, l'espace, le temps, la vie, la mort, ou quelque autre idée grande et mélancolique, jetée tout au travers des images de la gaieté.

Voilà les seuls contrastes qui me plaisent. Au reste, il y en a de trois sortes entre les caractères. Un contraste de vertu, et un contraste de vice. Si un personnage est avare, un autre peut contraster avec lui, ou par l'économie, ou par la prodigalité ; et le contraste de vice ou de vertu peut être réel ou feint. Je ne connais aucun exemple de ce dernier : il est vrai que je connais peu le théâtre. Il me semble que, dans la comédie gaie, il ferait un effet assez agréable; mais une fois seulement. Ce caractère sera usé dès la première pièce. J'aimerais bien à voir un homme qui ne fût pas, mais qui affectât d'être d'un caractère opposé à un autre. Ce caractère serait original; pour neuf, je n'en sais rien.

Concluons qu'il n'y a qu'une raison pour contraster les caractères, et qu'il y en a plusieurs pour les montrer différens.

Mais qu'on lise les poétiques ; on n'y trouvera pas un mot de ces contrastes. Il me paraît donc qu'il en est de cette loi comme de beaucoup d'autres ; qu'elle a été faite d'après quelque production de génie, où l'on aura remarqué un grand effet du contraste, et qu'on aura dit : Le contraste fait bien ici ; donc on ne peut bien faire sans contraste. Voilà la logique de la plupart de ceux qui ont osé donner des bornes à un art, dans lequel ils ne se sont jamais exercés. C'est aussi celle des critiques sans expérience, qui nous jugent d'après ces autorités.

Je ne sais, mon ami, si l'étude de la philosophie ne me rap-

pellera pas à elle, et si le *Père de famille* est ou n'est pas mon dernier drame : mais je suis sûr de n'introduire le contraste des caractères dans aucun.

Lorsque l'esquisse est faite et remplie, et que les caractères sont arrêtés, on passe à la division de l'action.

Les actes sont les parties du drame. Les scènes sont les parties de l'acte.

L'acte est une portion de l'action totale d'un drame. Il en renferme un ou plusieurs incidens.

Après avoir donné l'avantage aux pièces simples sur les pièces composées, il serait bien singulier que je préférasse un acte rempli d'incidens, à un acte qui n'en aurait qu'un.

On a voulu que les principaux personnages se montrassent ou fussent nommés dans le premier acte ; je ne sais trop pourquoi. Il y a telle action dramatique, où il ne faudrait faire ni l'un ni l'autre.

On a voulu qu'un même personnage ne rentrât pas sur la scène plusieurs fois dans un même acte : et pourquoi l'a-t-on voulu ? Si ce qu'il vient dire, il ne l'a pu quand il était sur la scène ; si ce qui le ramène s'est passé pendant son absence ; s'il a laissé sur la scène celui qu'il y cherche ; si celui-ci y est en effet ; ou si, n'y étant pas, il ne le sait pas ailleurs ; si le moment le demande ; si son retour ajoute à l'intérêt ; en un mot, s'il reparaît dans l'action, comme il nous arrive tous les jours dans la société ; alors, qu'il revienne, je suis tout prêt à le revoir et à l'écouter. Le critique citera ses auteurs tant qu'il voudra : le spectateur sera de mon avis.

On exige que les actes soient à peu près de la même longueur : il serait bien plus sensé de demander que la durée en fût proportionnée à l'étendue de l'action qu'ils embrassent.

Un acte sera toujours trop long, s'il est vide d'action et chargé de discours ; et il sera toujours assez court, si les discours et les incidens dérobent au spectateur sa durée. Ne dirait-on pas qu'on écoute un drame, la montre à la main ? Il s'agit de sentir ; et toi, tu comptes les pages et les lignes.

Le premier acte de l'*Eunuque* n'a que deux scènes et un petit monologue ; et le dernier acte en a dix. Ils sont, l'un et l'autre, également courts, parce que le spectateur n'a langui ni dans l'un, ni dans l'autre.

Le premier acte d'un drame en est peut-être la portion la plus difficile. Il faut qu'il entame, qu'il marche, quelquefois qu'il expose, et toujours qu'il lie.

Si ce qu'on appelle une exposition n'est pas amené par un incident important, ou s'il n'en est pas suivi, l'acte sera froid.

Voyez la différence du premier acte de l'*Andrienne* ou de l'*Eunuque*, et du premier acte de l'*Hécyre*.

On appelle entr'acte, la durée qui sépare un acte du suivant. Cette durée est variable; mais puisque l'action ne s'arrête point, il faut que, lorsque le mouvement cesse sur la scène, il continue derrière. Point de repos; point de suspension. Si les personnages reparaissaient, et que l'action ne fût pas plus avancée que quand ils ont disparu, ils se seraient tous reposés, ou ils auraient été distraits par des occupations étrangères; deux suppositions contraires, sinon à la vérité, du moins à l'intérêt.

Le poëte aura rempli sa tâche, s'il m'a laissé dans l'attente de quelque grand événement, et si l'action qui doit remplir son entr'acte excite ma curiosité, et fortifie l'impression que j'ai préconçue. Car, il ne s'agit pas d'élever dans mon âme différens mouvemens, mais d'y conserver celui qui y règne, et de l'accroître sans cesse. C'est un dard qu'il faut enfoncer depuis la pointe jusqu'à son autre extrémité; effet qu'on n'obtiendra point d'une pièce compliquée, à moins que tous les incidens rapportés à un seul personnage ne fondent sur lui, ne l'attèrent et ne l'écrasent. Alors ce personnage est vraiment dans la situation dramatique. Il est gémissant et passif; c'est lui qui parle; et ce sont les autres qui agissent.

Il se passe toujours, dans l'entr'acte, et souvent il survient, dans le courant de la pièce, des incidens que le poëte dérobe aux spectateurs, et qui supposent, dans l'intérieur de la maison, des entretiens entre ses personnages. Je ne demanderai pas qu'il s'occupe de ces scènes, et qu'il les rende avec le même soin que si je devais les entendre. Mais s'il en faisait une esquisse, elle acheverait de le remplir de son sujet et de ses caractères; et communiquée à l'acteur, elle le soutiendrait dans l'esprit de son rôle, et dans la chaleur de son action. C'est un surcroît de travail que je me suis quelquefois donné.

Ainsi, lorsque le Commandeur pervers va trouver Germeuil pour le perdre, en l'embarquant dans le projet d'enfermer Sophie, il me semble que je le vois arriver d'une démarche composée, avec un visage hypocrite et radouci, et que je lui entends dire, d'un ton insinuant et patelin :

LE COMMANDEUR.

Germeuil je te cherchais.

GERMEUIL.

Moi, M. le Commandeur?

LE COMMANDEUR.

Toi-même.

GERMEUIL.

Cela vous arrive peu.

LE COMMANDEUR.

Il est vrai; mais un homme tel que Germeuil se fait rechercher tôt ou tard. J'ai réfléchi sur ton caractère; je me suis rappelé tous les services que tu as rendus à la famille; et comme je m'interroge quelquefois quand je suis seul, je me suis demandé à quoi tenait cette espèce d'aversion qui durait entre nous, et qui éloignait deux honnêtes gens l'un de l'autre? J'ai découvert que j'avais tort, et je suis venu sur-le-champ te prier d'oublier le passé: oui, te prier, et te demander si tu veux que nous soyons amis?

GERMEUIL.

Si je le veux, monsieur? en pouvez-vous douter?

LE COMMANDEUR.

Germeuil, quand je hais, je hais bien.

GERMEUIL.

Je le sais.

LE COMMANDEUR.

Quand j'aime aussi, c'est de même, et tu vas en juger.

Ici, le Commandeur laisse apercevoir à Germeuil, que les vues qu'il peut avoir sur sa nièce ne lui sont pas cachées. Il les approuve, et s'offre à le servir. = « Tu recherches ma nièce; tu n'en conviendras pas, je te connais. Mais pour te rendre de bons offices auprès d'elle, auprès de son père, je n'ai que faire de ton aveu; et tu me trouveras, quand il en sera temps. »

Germeuil connaît trop bien le Commandeur, pour se tromper à ses offres. Il ne doute point que ce préambule obligeant n'annonce quelque scélératesse, et il dit au Commandeur :

GERMEUIL.

Ensuite, M. le Commandeur, de quoi s'agit-il?

LE COMMANDEUR.

D'abord de me croire vrai, comme je le suis.

GERMEUIL.

Cela se peut.

LE COMMANDEUR.

Et de me montrer que tu n'es pas indifférent à mon retour et à ma bienveillance.

GERMEUIL.

J'y suis disposé.

Alors le Commandeur, après un peu de silence, jette négligemment et comme par forme de conversation : = « Tu as vu mon neveu ? »

GERMEUIL.

Il sort d'ici.

LE COMMANDEUR.

Tu ne sais pas ce que l'on dit ?

GERMEUIL.

Et que dit-on ?

LE COMMANDEUR.

Que c'est toi qui l'entretiens dans sa folie; mais il n'en est rien?

GERMEUIL.

Rien, monsieur.

LE COMMANDEUR.

Et tu ne prends aucun intérêt à cette petite fille?

GERMEUIL.

Aucun.

LE COMMANDEUR.

D'honneur ?

GERMEUIL.

Je vous l'ai dit.

LE COMMANDEUR.

Et si je te proposais de te joindre à moi, pour terminer en un moment tout le trouble de la famille, tu le ferais?

GERMEUIL.

Assurément.

LE COMMANDEUR.

Et je pourrais m'ouvrir à toi ?

GERMEUIL.

Si vous le jugez à propos.

LE COMMANDEUR.

Et tu me garderais le secret ?

GERMEUIL.

Si vous l'exigez.

LE COMMANDEUR.

Germeuil.... et qui empêcherait.... tu ne devines pas?

GERMEUIL.

Est-ce qu'on vous devine ?

Le Commandeur lui révèle son projet. Germeuil voit tout

d'un coup le danger de cette confidence ; il en est troublé. Il cherche, mais inutilement, à ramener le Commandeur. Il se récrie sur l'inhumanité qu'il y a à persécuter une innocente... Où est la commisération, la justice? = « La commisération? il s'agit bien de cela ; et la justice est à séquestrer des créatures qui ne sont dans le monde, que pour égarer les enfans et désoler leurs parens. » Et votre neveu? = « Il en aura d'abord quelque chagrin ; mais une autre fantaisie effacera celle-là. Dans deux jours, il n'y paraîtra plus ; et nous lui aurons rendu un service important. » Et ces ordres qui disposent des citoyens, croyez-vous qu'on les obtienne ainsi? = J'attends le mien ; et dans une heure ou deux nous pourrons manœuvrer. » M. le Commandeur, à quoi m'engagez-vous? = « Il accède ; je le tiens. A faire ta cour à mon frère, et à m'attacher à toi pour jamais. » = Saint-Albin !.... « Eh bien ! Saint-Albin, Saint- Albin ! c'est ton ami, mais ce n'est pas toi. Germeuil, soi, soi d'abord, et les autres après, si l'on peut. » Monsieur. = « Adieu ; je vais savoir si ma lettre de cachet est venue, et te rejoindre sur-le-champ. » Un mot encore, s'il vous plaît. = « Tout est entendu, tout est dit ; ma fortune et ma nièce. »

Le Commandeur rempli d'une joie qu'il a peine à *dissimuler*, s'éloigne vite ; il croit Germeuil embarqué et perdu sans ressource, il craint de lui donner le temps du remords. Germeuil le rappelle ; mais il va toujours, et ne se retourne que pour lui dire du fond de la salle : = « Et ma fortune, et ma nièce. »

Je me trompe fort, ou l'utilité de ces scènes ébauchées dédommagerait un auteur de la peine légère qu'il aurait prise à les faire.

Si un poëte a bien médité son sujet et bien divisé son action, il n'y aura aucun de ses actes auquel il ne puisse donner un titre ; et de même que dans le poëme épique on dit la descente aux enfers, les jeux funèbres, le dénombrement de l'armée, l'apparition de l'ombre ; on dirait, dans le dramatique, l'acte des soupçons, l'acte des fureurs, celui de la reconnaissance ou du sacrifice. Je suis étonné que les anciens ne s'en soient pas avisés : cela est tout-à-fait dans leur goût. S'ils eussent intitulé leurs actes, ils auraient rendu service aux modernes, qui n'auraient pas manqué de les imiter ; et le caractère de l'acte fixé, le poëte aurait été forcé de le remplir.

Lorsque le poëte aura donné à ses personnages les caractères les plus convenables, c'est-à-dire les plus opposés aux situations, s'il a un peu d'imagination, je ne pense pas qu'il puisse s'empêcher de s'en former des images. C'est ce qui nous arrive tous les jours à l'égard des personnes dont nous avons beaucoup entendu parler. Je ne sais s'il y a quelque analogie

entre les physionomies et les actions; mais je sais que les passions, les discours et les actions ne nous sont pas plutôt connus, qu'au même instant nous imaginons un visage auquel nous les rapportons; et s'il arrive que nous rencontrions l'homme, et qu'il ne ressemble pas à l'image que nous nous en sommes formée, nous lui dirions volontiers que nous ne le reconnaissons pas, quoique nous ne l'ayons jamais vu. Tout peintre, tout poëte dramatique sera physionomiste.

Ces images, formées d'après les caractères, influeront aussi sur les discours et sur le mouvement de la scène; surtout si le poëte les évoque, les voit, les arrête devant lui, et en remarque les changemens.

Pour moi, je ne conçois pas comment le poëte peut commencer une scène, s'il n'imagine pas l'action et le mouvement du personnage qu'il introduit; si sa démarche et son masque ne lui sont pas présens. C'est ce simulacre qui inspire le premier mot, et le premier mot donne le reste.

Si le poëte est secouru par ces physionomies idéales, lorsqu'il débute, quel parti ne tirera-t-il pas des impressions subites et momentanées qui les font varier dans le cours du drame, et même dans le cours d'une scène?... Tu pâlis... tu trembles... tu me trompes... Dans le monde, parle-t-on à quelqu'un? On le regarde, on cherche à démêler dans ses yeux, dans ses mouvemens, dans ses traits, dans sa voix, ce qui se passe au fond de son cœur; rarement au théâtre. Pourquoi? c'est que nous sommes encore loin de la vérité.

Un personnage sera nécessairement chaud et pathétique, s'il part de la situation même de ceux qu'il trouve sur la scène.

Attachez une physionomie à vos personnages; mais que ce ne soit pas celle des acteurs. C'est à l'acteur à convenir au rôle, et non pas au rôle à convenir à l'acteur. Qu'on ne dise jamais de vous, qu'au lieu de chercher vos caractères dans les situations, vous avez ajusté vos situations au caractère et au talent du comédien.

N'êtes-vous pas étonné, mon ami, que les anciens soient quelquefois tombés dans cette petitesse? Alors on couronnait le poëte et le comédien. Et lorsqu'il y avait un acteur aimé du public, le poëte complaisant insérait dans son drame un épisode qui communément le gâtait, mais qui amenait sur la scène l'acteur chéri.

J'appelle scènes composées, celles où plusieurs personnages sont occupés d'une chose, tandis que d'autres personnages sont à une chose différente ou à la même chose, mais à part.

Dans une scène simple, le dialogue se succède sans interruption. Les scènes composées sont ou parlées, ou pantomimes et parlées, ou toutes pantomimes.

Lorsqu'elles sont pantomimes et parlées, le discours se place dans les intervalles de la pantomime ; et tout se passe sans confusion. Mais il faut de l'art pour ménager ces jours.

C'est ce que j'ai essayé dans la première scène du second acte du *Père de famille*; c'est ce que j'aurais pu tenter à la troisième scène du même acte. Madame Hébert, personnage pantomime et muet, aurait pu jeter, par intervalles, quelques mots qui n'auraient pas nui à l'effet; mais il fallait trouver ces mots. Il en eût été de même de la scène du quatrième acte, où Saint-Albin revoit sa maîtresse en présence de Germeuil et de Cécile. Là, un plus habile eût exécuté deux scènes simultanées; l'une sur le devant, entre Saint-Albin et Sophie; l'autre, sur le fond, entre Cécile et Germeuil, peut-être en ce moment plus difficiles à peindre que les premières; mais des acteurs intelligens sauront bien créer cette scène.

Combien je vois encore de tableaux à exposer, si j'osais, ou plutôt si je réunissais le talent de faire à celui d'imaginer !

Il est difficile au poëte d'écrire en même temps ces scènes simultanées; mais comme elles ont des objets distincts, il s'occupera d'abord de la principale. J'appelle la principale, celle qui, pantomime ou parlée, doit surtout fixer l'attention du spectateur.

J'ai tâché de séparer tellement les deux scènes simultanées de Cécile et du Père de famille, qui commencent le second acte, qu'on pourrait les imprimer à deux colonnes, où l'on verrait la pantomime de l'une correspondre au discours de l'autre; et le discours de celle-ci correspondre alternativement à la pantomime de celle-là. Ce partage serait commode pour celui qui lit, et qui n'est pas fait au mélange du discours et du mouvement.

Il est une sorte de scènes épisodiques, dont nos poëtes nous offrent peu d'exemples, et qui me paraissent bien naturelles. Ce sont des personnages comme il y en a tant dans le monde et dans les familles, qui se fourrent partout sans être appelés, et qui, soit bonne ou mauvaise volonté, intérêt, curiosité, ou quelqu'autre motif pareil, se mêlent de nos affaires, et les terminent ou les brouillent malgré nous. Ces scènes, bien ménagées, ne suspendraient point l'intérêt; loin de couper l'action, elles pourraient l'accélérer. On donnera à ces intervenans le caractère qu'on voudra : rien n'empêche même qu'on ne les fasse contraster. Ils demeurent trop peu pour fatiguer. Ils relèveront alors le caractère auquel on les opposera. Telle est madame Pernelle dans le *Tartufe*, et Antiphon dans *l'Eunuque*. Antiphon court après Chéréa, qui s'était chargé d'arranger un souper; il le rencontre avec son habit d'eunuque, au sortir de chez la courtisane, appelant un ami dans le sein de qui il puisse répandre toute la

joie scélérate dont son âme est remplie. Antiphon est amené là fort naturellement et fort à propos. Passé cette scène, on ne le revoit plus.

La ressource de ces personnages nous est d'autant plus nécessaire, que, privés des chœurs qui représentaient le peuple dans les drames anciens, nos pièces, renfermées dans l'intérieur de nos habitations, manquent, pour ainsi dire, d'un fond sur lequel les figures soient projetées.

Il y a, dans le drame, ainsi que dans le monde, un ton propre à chaque caractère. La bassesse de l'âme, la méchanceté tracassière, et la bonhomie, ont pour l'ordinaire le ton bourgeois et commun.

Il y a de la différence entre la plaisanterie de théâtre et la plaisanterie de société. Celle-ci serait trop faible sur la scène, et n'y ferait aucun effet. L'autre serait trop dure dans le monde, et elle offenserait. Le cynisme, si odieux, si incommode dans la société, est excellent sur la scène.

Autre chose est la vérité en poésie; autre chose, en philosophie. Pour être vrai, le philosophe doit conformer son discours à la nature des objets; le poëte à la nature de ses caractères.

Peindre d'après la passion et l'intérêt, voilà son talent.

De là, à chaque instant la nécessité de fouler aux pieds les choses les plus saintes, et de préconiser des actions atroces.

Il n'y a rien de sacré pour le poëte, pas même la vertu, qu'il couvrira de ridicule, si la personne et le moment l'exigent. Il n'est ni impie, lorsqu'il tourne ses regards indignés vers le ciel, et qu'il interpelle les dieux dans sa fureur; ni religieux, lorsqu'il se prosterne au pied de leurs autels, et qu'il leur adresse une humble prière.

Il a introduit un méchant? Mais ce méchant vous est odieux; ses grandes qualités, s'il en a, ne vous ont point ébloui sur ses vices; vous ne l'avez point vu, vous ne l'avez point entendu, sans en frémir d'horreur; et vous êtes sorti consterné sur son sort.

Pourquoi chercher l'auteur dans ses personnages? Qu'a de commun Racine avec *Athalie*, Molière avec le *Tartufe?* Ce sont des hommes de génie qui ont su fouiller au fond de nos entrailles, et en arracher le trait qui nous frappe. Jugeons les poëmes, et laissons là les personnes.

Nous ne confondrons, ni vous, ni moi, l'homme qui vit, pense, agit et se meut au milieu des autres; et l'homme enthousiaste, qui prend la plume, l'archet, le pinceau, ou qui monte sur ses tréteaux. Hors de lui, il est tout ce qu'il plaît à l'art qui le domine. Mais l'instant de l'inspiration passé, il rentre et redevient ce qu'il était; quelquefois un homme com-

mun. Car, telle est la différence de l'esprit et du génie, que l'un est presque toujours présent, et que souvent l'autre s'absente.

Il ne faut pas considérer une scène comme un dialogue. Un homme d'esprit se tirera d'un dialogue isolé. La scène est toujours l'ouvrage du génie. Chaque scène a son mouvement et sa durée. On ne trouve point le mouvement vrai, sans effort d'imagination. On ne mesure pas exactement la durée, sans l'expérience et le goût.

Cet art du dialogue dramatique, si difficile, personne, peut-être, ne l'a possédé au même degré que Corneille. Ses personnages se pressent sans ménagemens; ils parent et portent en même temps; c'est une lutte. La réponse ne s'accroche pas au dernier mot de l'interlocuteur; elle touche à la chose et au fond. Arrêtez-vous où vous voudrez; c'est toujours celui qui parle, qui vous paraît avoir raison.

Lorsque livré tout entier à l'étude des lettres, je lisais Corneille, souvent je fermais le livre au milieu d'une scène, et je cherchais la réponse : il est assez inutile de dire que mes efforts ne servaient communément qu'à m'effrayer sur la logique et sur la force de tête de ce poëte. J'en pourrais citer mille exemples; mais en voici un entre autres, que je me rappelle : il est de sa tragédie de *Cinna*. Emilie a déterminé Cinna à ôter la vie à Auguste. Cinna s'y est engagé; il y va. Mais il se percera le sein du même poignard dont il l'aura vengée. Emilie reste avec sa confidente. Dans son trouble, elle s'écrie : « Cours après lui, Fulvie. » = Que lui dirai-je? = « Dis lui.... qu'il dégage sa foi, et qu'il choisisse après de la mort ou de moi. » = C'est ainsi qu'il conserve le caractère, et qu'il satisfait en un mot à la dignité d'une âme romaine, à la vengeance, à l'ambition, à l'amour. Toute la scène de Cinna, de Maxime, et d'Auguste est incompréhensible.

Cependant ceux qui se piquent d'un goût délicat, prétendent que cette manière de dialoguer est roide; qu'elle présente partout un air d'argumentation; qu'elle étonne plus qu'elle n'émeut. Ils aiment mieux une scène où l'on s'entretient moins rigoureusement, et où l'on met plus de sentiment, et moins de dialectique. On pense bien que ces gens-là sont fous de Racine : et j'avoue que je le suis aussi.

Je ne connais rien de si difficile qu'un dialogue où les choses dites et répondues ne sont liées que par des sensations si délicates, des idées si fugitives, des mouvemens d'âme si rapides, des vues si légères, qu'elles en paraissent décousues, surtout à ceux qui ne sont pas nés pour éprouver les mêmes

choses dans les mêmes circonstances. = « Ils ne se verront plus. Ils s'aimeront toujours. » = « Vous y serez ma fille. »

Et le discours de Clémentine troublée : « Ma mère était une bonne mère ; mais elle s'en est allée, ou je m'en suis allée. Je ne sais lequel. »

Et les adieux de Barnevel et de son ami.

BARNEVEL.

« Tu ne sais pas quelle était ma fureur pour elle !... Jusqu'où la passion avait éteint en moi le sentiment de la bonté !... Écoute... Si elle m'avait demandé de t'assassiner, toi... je ne sais si je ne l'eusse pas fait.

L'AMI.

Mon ami, ne t'exagère point ta faiblesse.

BARNEVEL.

Oui, je n'en doute point... Je t'aurais assassiné.

L'AMI.

Nous ne nous sommes pas encore embrassés. Viens. »

Nous ne nous sommes pas encore embrassés : *quelle réponse à* je t'aurais assassiné !

Si j'avais un fils qui ne sentît point ici de liaison ; j'aimerais mieux qu'il ne fût pas né. Oui, j'aurais plus d'aversion pour lui que pour Barnevel, assassin de son oncle.

Et toute la scène du délire de Phèdre.

Et tout l'épisode de Clémentine.

Entre les passions, celles qu'on simulerait le plus facilement, sont aussi les plus faciles à peindre. La grandeur d'âme est de ce nombre ; elle comporte partout je ne sais quoi de faux et d'outré. En guindant son âme à la hauteur de celle de Caton, on trouve un mot sublime. Mais le poëte qui a fait dire à Phèdre :

> Dieux ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !...
> Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,
> Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière ?

ce poëte même n'a pu se promettre ce morceau, qu'après l'avoir trouvé ; et je m'estime plus d'en sentir le mérite, que de quelque chose que je puisse écrire de ma vie.

Je conçois comment, à force de travail, on réussit à faire une scène de Corneille, sans être né Corneille : je n'ai jamais conçu comment on réussissait à faire une scène de Racine, sans être né Racine.

Molière est souvent inimitable. Il a des scènes monosyllabiques entre quatre à cinq interlocuteurs, où chacun ne dit que son mot ; mais ce mot est dans le caractère, et le peint. Il est des

endroits, dans les *Femmes savantes*, qui font tomber la plume des mains. Si l'on a quelque talent, il s'éclipse. On reste des jours entiers sans rien faire. On se déplaît à soi-même. Le courage ne revient qu'à mesure qu'on perd la mémoire de ce qu'on a lu, et que l'impression qu'on a ressentie se dissipe.

Lorsque cet homme étonnant ne se soucie pas d'employer tout son génie, alors même il le sent. Elmire se jeterait à la tête de Tartufe, et Tartufe aurait l'air d'un sot qui donne dans un piége grossier : mais voyez comment il se sauve de là. Elmire a entendu sans indignation la déclaration de Tartufe. Elle a imposé silence à son fils. Elle remarque elle-même, qu'un homme passionné est facile à séduire. Et c'est ainsi que le poëte trompe le spectateur, et esquive une scène qui eût exigé, sans ces précautions, plus d'art encore, ce me semble, qu'il n'en a mis dans la sienne. Mais, si Dorine, dans la même pièce, a plus d'esprit, de sens, de finesse dans les idées, et même de noblesse dans l'expression, qu'aucun de ses maîtres ; si elle dit :

> Des actions d'autrui, teintes de leurs couleurs,
> Ils pensent, dans le monde, autoriser les leurs ;
> Et, sous le faux éclat de quelque ressemblance,
> Aux intrigues qu'ils ont, donner de l'innocence ;
> Ou faire ailleurs tomber quelques traits partagés
> De ce blâme public dont ils sont trop chargés.

je ne croirai jamais que ce soit une suivante qui parle.

Térence est unique, surtout dans ses récits. C'est une onde pure et transparente qui coule toujours également, et qui ne prend de vitesse et de murmure que ce qu'elle en reçoit de la pente et du terrain. Point d'esprit, nul étalage de sentiment, aucune sentence qui ait l'air épigrammatique, jamais de ces définitions qui ne seraient placées que dans Nicole ou La Rochefoucauld. Lorsqu'il généralise une maxime, c'est d'une manière simple et populaire ; vous croiriez que c'est un proverbe reçu qu'il a cité : rien qui ne tienne au sujet. Aujourd'hui que nous sommes devenus dissertateurs, combien de scènes de Térence que nous appellerions vides ?

J'ai lu et relu ce poëte avec attention ; jamais de scènes superflues, ni rien de superflu dans les scènes. Je ne connais que la première du second acte de l'*Eunuque*, qu'on pourrait peut-être attaquer. Le capitaine Thrason a fait présent à la courtisane Thaïs, d'une jeune fille. C'est le parasite Gnathon qui doit la présenter. Chemin faisant avec elle, il s'amuse à débiter au spectateur un éloge très-agréable de sa profession. Mais était-ce là le lieu ? Que Gnathon attende sur la scène la jeune fille qu'il

s'est chargé de conduire, et qu'il se dise à lui-même tout ce qu'il voudra, j'y consens.

Térence ne s'embarrasse guère de lier ses scènes. Il laisse le théâtre vide jusqu'à trois fois de suite; et cela ne me déplaît pas, surtout dans les derniers actes.

Ces personnages qui se succèdent, et qui ne jettent qu'un mot en passant, me font imaginer un grand trouble.

Des scènes courtes, rapides, isolées, les unes pantomimes, les autres parlées, produiraient, ce me semble, encore plus d'effet dans la tragédie. Au commencement d'une pièce, je craindrais seulement qu'elles ne donnassent trop de vitesse à l'action; et ne causassent de l'obscurité.

Plus un sujet est compliqué, plus le dialogue en est facile. La multitude des incidens donne, pour chaque scène, un objet différent et déterminé; au lieu que si la pièce est simple, et qu'un seul incident fournisse à plusieurs scènes, il reste pour chacune je ne sais quoi de vague qui embarrasse un auteur ordinaire: mais c'est où se montre l'homme de génie.

Plus les fils qui lient la scène au sujet seront déliés, plus le poëte aura de peine. Donnez une de ces scènes indéterminées à faire à cent personnes, chacun la fera à sa manière: cependant il n'y en a qu'une bonne.

Des lecteurs ordinaires estiment le talent d'un poëte par les morceaux qui les affectent le plus. C'est au discours d'un factieux à ses conjurés; c'est à une reconnaissance qu'ils se récrient. Mais qu'ils interrogent le poëte sur son propre ouvrage; et ils verront qu'ils ont laissé passer, sans l'avoir aperçu, l'endroit dont il se félicite.

Les scènes du *Fils naturel* sont presque toutes de la nature de celles dont l'objet vague pouvait rendre le poëte perplexe. Dorval, mal avec lui-même, et cachant le fond de son âme à son ami, à Rosalie, à Constance; Rosalie et Constance, dans une situation à peu près semblable, n'offraient pas un seul morceau de détail qui ne pût être mieux ou plus mal traité.

Ces sortes de scènes sont plus rares dans le *Père de famille*, parce qu'il y a plus de mouvement.

Il y a peu de règles générales dans l'art poétique En voici cependant une à laquelle je ne sais point d'exception. C'est que le monologue est un moment de repos pour l'action, et de trouble pour le personnage. Cela est vrai, même d'un monologue qui commence une pièce. Donc tranquille, il est contre la vérité selon laquelle l'homme ne se parle à lui-même que dans des instans de perplexité. Long, il pèche contre la nature de l'action dramatique qu'il suspend trop.

Je ne saurais supporter les caricatures, soit en beau, soit e laid; car la bonté et la méchanceté peuvent être égalemen o trées; et quand nous sommes moins sensibles à l'un de ces d fauts qu'à l'autre, c'est un effet de notre vanité.

Sur la scène, on veut que les caractères soient uns. C'est un fausseté palliée par la courte durée d'un drame : car, comb de circonstances dans la vie, où l'homme est distrait de son c ractère?

Le faible est l'opposé de l'outré. Pamphile me paraît faib dans l'*Andrienne.* Dave l'a précipité dans des noces qu'il abhorr Sa maîtresse vient d'accoucher. Il a cent raisons de mauvaise h meur. Cependant il prend tout assez doucement. Il n'en est pa ainsi de son ami Charinus, ni du Clinia de l'*Eautontimorumen* Celui-ci arrive de loin; et, tandis qu'il se débotte, il ordonne son Dave d'aller chercher sa maîtresse. Il y a peu de galante dans ces mœurs; mais elles sont bien d'une autre énergie que le nôtres, et d'une autre ressource pour le poëte. C'est la natur abandonnée à ses mouvemens effrénés. Nos petits propos madri galisés auraient bonne grâce dans la bouche d'un Clinia ou d'u Chéréa! Que nos rôles d'amans sont froids!

Ce que j'aime surtout de la scène ancienne, ce sont les ama et les pères. Pour les Daves, ils me déplaisent; et je suis con vaincu, qu'à moins qu'un sujet ne soit dans les mœurs ancienne ou malhonnête dans les nôtres, nous n'en reverrons plus.

Tout peuple a des préjugés à détruire, des vices à poursuivre, des ridicules à décrier, et a besoin de spectacle, mais qui lu soient propres. Quel moyen, si le gouvernement en sait user, et qu'il soit question de préparer le changement d'une loi, ou l'a brogation d'un usage!

Attaquer les comédiens par leurs mœurs, c'est en vouloir tous les états.

Attaquer le spectacle par son abus, c'est s'élever contre tout genre d'instruction publique; et ce qu'on a dit jusqu'à présent là-dessus, appliqué à ce que les choses sont, ou ont été, et non à ce qu'elles pourraient être, est sans justice et sans vérité.

Un peuple n'est pas également propre à exceller dans tous le genres de drame. La tragédie me semble plus du génie républi cain; et la comédie, gaie surtout, plus du caractère monar chique.

Entre des hommes qui ne se doivent rien, la plaisanterie sera dure. Il faut qu'elle frappe en haut, pour devenir légère; et c'est ce qui arrivera dans un état, où les hommes sont distri bués en différens ordres, qu'on peut comparer à une haute py ramide; où ceux qui sont à la base, chargés d'un poids qui le

écrase, sont forcés de garder du ménagement jusques dans la plainte.

Un inconvénient trop commun, c'est que, par une vénération ridicule pour certaines conditions, bientôt ce sont les seules dont on peigne les mœurs ; l'utilité des spectacles se restreint, et que peut-être même ils deviennent un canal par lequel les travers des grands se répandent et passent aux petits.

Chez un peuple esclave, tout se dégrade. Il faut s'avilir par le ton et par le geste, pour ôter à la vérité son poids et son offense. Alors les poëtes sont comme les fous à la cour des rois ; c'est du mépris qu'on fait d'eux, qu'ils tiennent leur franc-parler. Ou, si l'on aime mieux, ils ressemblent à certains coupables qui, traînés devant nos tribunaux, ne s'en retournent absous que parce qu'ils ont su contrefaire les insensés.

Nous avons des comédies. Les Anglais n'ont que des satires, à la vérité pleines de force et de gaieté, mais sans mœurs et sans goût. Les Italiens en sont réduits au drame burlesque.

En général, plus un peuple est civilisé, poli, moins ses mœurs sont poétiques; tout s'affaiblit en s'adoucissant. Quand est-ce que la nature prépare des modèles à l'art? C'est au temps où les enfans s'arrachent les cheveux autour du lit d'un père moribond ; où une mère découvre son sein, et conjure son fils par les mamelles qui l'ont alaité; où un ami se coupe la chevelure, et la répand sur le cadavre de son ami; où c'est lui qui le soutient par la tête, et qui le porte sur un bûcher; qui recueille sa cendre, et qui la renferme dans une urne qu'il va, en certains jours, arroser de ses pleurs ; où les veuves échevelées se déchirent le visage de leurs ongles, si la mort leur a ravi un époux ; où les chefs du peuple, dans les calamités publiques, posent leur front humilié dans la poussière, ouvrent leurs vêtemens dans la douleur, et se frappent la poitrine ; où un père prend entre ses bras son fils nouveau-né, l'élève vers le ciel, et fait sur lui sa prière aux dieux ; où le premier mouvement d'un enfant, s'il a quitté ses parens, et qu'il les revoie après une longue absence, c'est d'embrasser leurs genoux, et d'en attendre, prosterné, la bénédiction ; où les repas sont des sacrifices qui commencent et finissent par des coupes remplies de vin, et versées sur la terre ; où le peuple parle à ses maîtres, et où ses maîtres l'entendent et lui répondent ; où l'on voit un homme le front ceint de bandelettes devant un autel, et une prêtresse qui étend les mains sur lui en invoquant le ciel et en exécutant les cérémonies expiatoires et lustratives ; où des pythies écumantes par la présence d'un démon qui les tourmente, sont assises sur des trépieds, ont les yeux égarés, et font mugir de leurs cris prophétiques le fond

obscur des antres ; où les dieux, altérés du sang humain, ne sont apaisés que par son effusion ; où des bacchantes, armées de thyrses, s'égarent dans les forêts, et inspirent l'effroi au profane qui se rencontre sur leur passage ; où d'autres femmes se dépouillent sans pudeur, ouvrent leurs bras au premier qui se présente, et se prostituent, etc.

Je ne dis pas que ces mœurs sont bonnes, mais qu'elles sont poétiques.

Qu'est-ce qu'il faut au poëte ? Est-ce une nature brute ou cultivée, paisible ou troublée ? Préférera-t-il la beauté d'un jour pur et serein à l'horreur d'une nuit obscure, où le sifflement interrompu des vents se mêle par intervalles au murmure sourd et continu d'un tonnerre éloigné, et où il voit l'éclair allumer le ciel sur sa tête ? Préférera-t-il le spectacle d'une mer tranquille à celui des flots agités ? Le muet et froid aspect d'un palais, à la promenade parmi des ruines ? Un édifice construit, un espace planté de la main des hommes, au touffu d'une antique forêt, au creux ignoré d'une roche déserte ? Des nappes d'eau, des bassins, des cascades, à la vue d'une cataracte qui se brise en tombant à travers des rochers, et dont le bruit se fait entendre au loin du berger qui a conduit son troupeau dans la montagne, et qui l'écoute avec effroi ?

La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage.

C'est lorsque la fureur de la guerre civile ou du fanatisme arme les hommes de poignards, et que le sang coule à grands flots sur la terre, que le laurier d'Apollon s'agite et verdit. Il en veut être arrosé. Il se flétrit dans les temps de la paix et du loisir. Le siècle d'or eut produit une chanson peut-être, ou une élégie. La poésie épique et dramatique demande d'autres mœurs.

Quand verra-t-on naître des poëtes ? Ce sera après les temps de désastres et de grands malheurs ; lorsque les peuples harassés commenceront à respirer. Alors les imaginations, ébranlées par des spectacles terribles, peindront des choses inconnues à ceux qui n'en ont pas été les témoins. N'avons-nous pas éprouvé, dans quelques circonstances, une sorte de terreur qui nous était étrangère ? Pourquoi n'a-t-elle rien produit ? n'avons-nous plus de génie ?

Le génie est de tous les temps ; mais les hommes qui le portent en eux demeurent engourdis, à moins que des événemens extraordinaires n'échauffent la masse, et ne les fassent paraître. Alors les sentimens s'accumulent dans la poitrine, la travaillent ; et ceux qui ont un organe, pressés de parler, le déploient et se soulagent.

Quelle sera donc la ressource d'un poëte, chez un peuple dont les mœurs sont faibles, petites et maniérées; où l'imitation rigoureuse des conversations ne formerait qu'un tissu d'expressions fausses, insensées et basses; où il n'y a plus ni franchise, ni bonhomie; où un père appelle son fils monsieur, et où une mère appelle sa fille mademoiselle; où les cérémonies publiques n'ont rien d'auguste; la conduite domestique, rien de touchant et d'honnête; les actes solennels, rien de vrai? Il tâchera de les embellir; il choisira les circonstances qui prêtent le plus à son art; il négligera les autres, et il osera en supposer quelques unes.

Mais quelle finesse de goût ne lui faudra-t-il pas, pour sentir jusqu'où les mœurs publiques et particulières peuvent être embellies? S'il passe la mesure, il sera faux et romanesque.

Si les mœurs qu'il supposera ont été autrefois, et que ce temps ne soit pas éloigné; si un usage est passé, mais qu'il en soit resté une expression métaphorique dans la langue; si cette expression porte un caractère d'honnêteté; si elle marque une piété antique, une simplicité qu'on regrette; si l'on y voit les pères plus respectés, les mères plus honorées, les rois populaires; qu'il ose. Loin de lui reprocher d'avoir failli contre la vérité, on supposera que ces vieilles et bonnes mœurs se sont apparemment conservées dans cette famille. Qu'il s'interdise seulement ce qui ne serait que dans les usages présens d'un peuple voisin.

Mais admirez la bizarrerie des peuples policés. La délicatesse y est quelquefois poussée au point, qu'elle interdit à leurs poëtes l'emploi de circonstances même qui sont dans leurs mœurs, et qui ont de la simplicité, de la beauté et de la vérité. Qui oserait, parmi nous, étendre de la paille sur la scène, et y exposer un enfant nouveau-né? Si le poëte y plaçait un berceau, quelque étourdi du parterre ne manquerait pas de contrefaire les cris de l'enfant; les loges et l'amphithéâtre, de rire; et la pièce, de tomber. O peuple plaisant et léger! quelles bornes vous donnez à l'art! quelle contrainte vous imposez à vos artistes! et de quels plaisirs votre délicatesse vous prive! A tout moment vous siffleriez sur la scène les seules choses qui vous plairaient, qui vous toucheraient en peinture. Malheur à l'homme né avec du génie, qui tentera quelque spectacle qui est dans la nature, mais qui n'est pas dans vos préjugés!

Térence a exposé l'enfant nouveau-né sur la scène. Il a fait plus. Il a fait entendre, du dedans de la maison, la plainte de la femme dans les douleurs qui le mettent au monde. Cela est beau; et cela ne vous plairait pas.

Il faut que le goût d'un peuple soit incertain, lorsqu'il ad-

mettra dans la nature des choses dont il interdira l'imitation à ses artistes, ou lorsqu'il admirera dans l'art des effets qu'il dédaignerait dans la nature. Nous dirions, d'une femme qui ressemblerait à quelqu'une de ces statues qui enchantent nos regards aux Tuileries, qu'elle a la tête jolie, mais le pied gros, la jambe forte, et point de taille. La femme, qui est belle pour le sculpteur sur un sopha, est laide dans son atelier. Nous sommes pleins de ces contradictions.

Mais, ce qui montre surtout combien nous sommes encore loin du bon goût et de la vérité, c'est la pauvreté et la fausseté des décorations, et le luxe des habits.

Vous exigez de votre poëte qu'il s'assujettisse à l'unité de lieu; et vous abandonnez la scène à l'ignorance d'un mauvais décorateur.

Voulez-vous rapprocher vos poëtes du vrai, et dans la conduite de leurs pièces, et dans leur dialogue; vos acteurs, du jeu naturel et de la déclamation réelle? élevez la voix, demandez seulement qu'on vous montre le lieu de la scène tel qu'il doit être.

Si la nature et la vérité s'introduisent une fois sur vos théâtres dans la circonstance la plus légère, bientôt vous sentirez le ridicule et le dégoût se répandre sur tout ce qui fera contraste avec elles.

Le système dramatique le plus mal entendu, serait celui qu'on pourrait accuser d'être moitié vrai et moitié faux. C'est un mensonge maladroit, où certaines circonstances me décèlent l'impossibilité du reste. Je souffrirai plutôt le mélange des disparates; il est du moins sans fausseté. Le défaut de Shakespeare n'est pas le plus grand dans lequel un poëte puisse tomber. Il marque seulement peu de goût.

Que votre poëte, lorsque vous aurez jugé son ouvrage digne de vous être représenté, envoie chercher le décorateur. Qu'il lui lise son drame. Que le lieu de la scène, bien connu de celui-ci, il le rende tel qu'il est, et qu'il songe surtout que la peinture théâtrale doit être plus rigoureuse, et plus vraie que tout autre genre de peinture.

La peinture théâtrale s'interdira beaucoup de choses, que la peinture ordinaire se permet. Qu'un peintre d'atelier ait une cabane à représenter, il en appuiera le bâtis contre une colonne brisée; et d'un chapiteau corinthien renversé, il en fera un siége à la porte. En effet, il n'est pas impossible qu'il y ait une chaumière, où il y avait auparavant un palais. Cette circonstance réveille en moi une idée accessoire qui me touche, en me retraçant l'instabilité des choses humaines. Mais, dans la peinture théâtrale, il ne s'agit pas de cela. Point de distraction, point

de supposition qui fasse dans mon âme un commencement d'impression autre que celle que le poëte a intérêt d'y exciter.

Deux poëtes ne peuvent se montrer à la fois avec tous leurs avantages. Le talent subordonné sera en partie sacrifié au talent dominant. S'il allait seul, il représenterait une chose générale. Commandé par une autre, il n'a que la ressource d'un cas particulier. Voyez quelle différence pour la chaleur et l'effet, entre les marines que Vernet a peintes d'idées, et celles qu'il a copiées. Le peintre de théâtre est borné aux circonstances qui servent à l'illusion. Les accidens qui s'y opposeraient lui sont interdits. Il n'usera de ceux qui embelliraient sans nuire, qu'avec sobriété. Ils auront toujours l'inconvénient de distraire.

Voilà les raisons pour lesquelles la plus belle décoration de théâtre ne sera jamais qu'un tableau du second ordre.

Dans le genre lyrique, le poëme est fait pour le musicien, comme la décoration l'est pour le poëte : ainsi le poëme ne sera point aussi parfait, que si le poëte eût été libre.

Avez-vous un salon à représenter? Que ce soit celui d'un homme de goût. Point de magots ; peu de dorure ; des meubles simples : à moins que le sujet n'exige expressément le contraire.

Le faste gâte tout. Le spectacle de la richesse n'est pas beau. La richesse a trop de caprices ; elle peut éblouir l'œil, mais non toucher l'âme. Sous un vêtement surchargé de dorure, je ne vois jamais qu'un homme riche, et c'est un homme que je je cherche. Celui qui est frappé des diamans qui déparent une belle femme, n'est pas digne de voir une belle femme.

La comédie veut être jouée en déshabillé. Il ne faut être sur la scène ni plus apprêté ni plus négligé que chez soi.

Si c'est pour le spectateur que vous vous ruinez en habits; acteurs, vous n'avez point de goût; et vous oubliez que le spectateur n'est rien pour vous.

Plus les genres sont sérieux, plus il faut de sévérité dans les vêtemens.

Quelle vraisemblance, qu'au moment d'une action tumultueuse, des hommes aient eu le temps de se parer comme dans un jour de représentation ou de fête?

Dans quelles dépenses nos comédiens ne se sont-ils pas jetés pour la représentation de l'*Orphelin de la Chine?* Combien ne leur en a-t-il pas coûté, pour ôter à cet ouvrage une partie de son effet? En vérité, il n'y a que des enfans, comme on en voit s'arrêter ébahis dans nos rues lorsqu'elles sont bigarrées de tapisseries, à qui le luxe des vêtemens de théâtre puisse plaire. O Athéniens, vous êtes des enfans!

De belles draperies simples, d'une couleur sévère, voilà ce

qu'il fallait et non tout votre clinquant et toute votre broderie. Interrogez encore la peinture là-dessus. Y a-t-il parmi nous un artiste assez Goth, pour vous montrer, sur la toile, aussi maussades et aussi brillans que nous vous avons vus sur la scène ?

Acteurs, si vous voulez apprendre à vous habiller ; si vous voulez perdre le faux goût du faste, et vous rapprocher de la simplicité qui conviendrait si fort aux grands effets, à votre fortune et à vos mœurs ; fréquentez nos galeries.

S'il venait jamais en fantaisie d'essayer le *Père de famille* au théâtre, je crois que ce personnage ne pourrait être vêtu trop simplement. Il ne faudrait à Cecile que le déshabillé d'une fille opulente. J'accorderais, si l'on veut, au Commandeur, un galon d'or uni, avec la canne à bec de corbin. S'il changeait d'habit, entre le premier acte et le second, je n'en serais pas fort étonné de la part d'un homme aussi capricieux. Mais tout est gâté, si Sophie n'est pas en siamoise, et madame Hébert, comme une femme du peuple aux jours de dimanche. Saint-Albin est le seul à qui son âge et son état me feront passer, au second acte, de l'élégance et du luxe. Il ne lui faut, au premier, qu'une redingotte de pluche sur une veste d'étoffe grossière.

Le public ne sait pas toujours désirer le vrai. Quand il est dans le faux, il peut y rester des siècles entiers ; mais il est sensible aux choses naturelles ; et lorsqu'il en a reçu l'impression, il ne la perd jamais entièrement.

Une actrice courageuse vient de se défaire du panier ; et personne ne l'a trouvé mauvais. Elle ira plus loin, j'en réponds. Ah ! si elle osait un jour se montrer sur la scène avec toute la noblesse et la simplicité d'ajustement que ses rôles demandent ! disons plus, dans le désordre où doit jeter un événement aussi terrible que la mort d'un époux, la perte d'un fils, et les autres catastrophes de la scène tragique ! que deviendraient, autour d'une femme échevelée, toutes ces poupées poudrées, frisées, pomponnées ! Il faudrait bien que tôt ou tard elles se missent à l'unisson. La nature, la nature ! on ne lui résiste pas. Il faut ou la chasser, ou lui obéir.

O Clairon ! c'est à vous que je reviens ! Ne souffrez pas que l'usage et le préjugé vous subjuguent. Livrez-vous à votre goût et à votre génie ; montrez-nous la nature et la vérité : c'est le devoir de ceux que nous aimons, et dont les talens nous ont disposés à recevoir tout ce qu'il leur plaira d'oser.

Un paradoxe dont peu de personnes sentiront le vrai, et qui révoltera les autres (mais que vous importe à vous et à moi ? premièrement dire la vérité, voilà notre devise), c'est que,

dans les pièces italiennes, nos comédiens jouent avec plus de liberté que nos comédiens français; ils font moins de cas du spectateur. Il y a cent momens où il en est tout-à-fait oublié. On trouve, dans leur action, je ne sais quoi d'original et d'aisé, qui me plaît et qui plairait à tout le monde, sans les insipides discours et l'intrigue absurde qui le défigurent. A travers leur folie, je vois des gens en gaieté qui cherchent à s'amuser, et qui s'abandonnent à toute la fougue de leur imagination; et j'aime mieux cette ivresse, que le roide, le pesant et l'empesé.

= Mais ils improvisent : le rôle qu'ils font ne leur a point été dicté.

= Je m'en aperçois bien.

= Et si vous voulez les voir aussi mesurés, aussi compassés et plus froids que d'autres, donnez-leur une pièce écrite.

= J'avoue qu'ils ne sont plus eux : mais qui les en empêche? Les choses qu'ils ont apprises ne leur sont-elles pas aussi intimes, à la quatrième représentation, que s'ils les avaient imaginées?

= Non. L'impromptu a un caractère que la chose préparée ne prendra jamais.

= Je le veux. Néanmoins, ce qui surtout les symétrise, les empèse et les engourdit, c'est qu'ils jouent d'imitation; qu'ils ont un autre théâtre et d'autres acteurs en vue. Que font-ils donc? Ils s'arrangent en rond; ils arrivent à pas comptés et mesurés; ils quêtent des applaudissemens; ils sortent de l'action; ils s'adressent au parterre; ils lui parlent, et ils deviennent maussades et faux.

Une observation que j'ai faite, c'est que nos insipides personnages subalternes demeurent plus communément dans leur humble rôle, que les principaux personnages. La raison, ce me semble, c'est qu'ils sont contenus par la présence d'un autre qui les commande : c'est à cet autre qu'ils s'adressent; c'est là que toute leur action est tournée. Et tout irait assez bien, si la chose en imposait aux premiers rôles, comme la dépendance en impose aux rôles subalternes.

Il y a bien de la pédanterie dans notre poétique; il y en a beaucoup dans nos compositions dramatiques: comment n'y en aurait-il pas dans la représentation?

Cette pédanterie, qui est partout ailleurs si contraire au caractère facile de la nation, arrêtera long-temps encore les progrès de la pantomime, partie si importante de l'art dramatique.

J'ai dit que la pantomime est une portion du drame; que

l'auteur s'en doit occuper sérieusement; que si elle ne lui est pas familière et présente, il ne saura ni commencer, ni conduire, ni terminer sa scène avec quelque vérité; et que le geste doit s'écrire souvent à la place du discours.

J'ajoute qu'il y a des scènes entières, où il est infiniment plus naturel aux personnages de se mouvoir que de parler; et je vais le prouver.

Il n'y a rien de ce qui se passe dans le monde, qui ne puisse avoir lieu sur la scène. Je suppose donc que deux hommes, incertains s'ils ont à être mécontens ou satisfaits l'un de l'autre, en attendent un troisième qui les instruise: que diront-ils jusqu'à ce que ce troisième soit arrivé? Rien. Ils iront, ils viendront, ils montreront de l'impatience; mais ils se tairont. Ils n'auront garde de se tenir des propos dont ils pourraient avoir à se repentir. Voilà le cas d'une scène toute ou presque toute pantomime: et combien n'y en a-t-il pas d'autres?

Pamphile se trouve sur la scène avec Chremès et Simon. Chremès prend tout ce que son fils lui dit pour les impostures d'un jeune libertin qui a des sottises à excuser. Son fils lui demande à produire un témoin. Chremès, pressé par son fils et par Simon, consent à écouter ce témoin. Pamphile va le chercher, Simon et Chremès restent. Je demande ce qu'ils font pendant que Pamphile est chez Glycérion, qu'il parle à Criton, qu'il l'instruit, qu'il lui explique ce qu'il en attend, et qu'il le détermine à venir et à parler à Chremès son père? Il faut, ou les supposer immobiles et muets, ou imaginer que Simon continue d'entretenir Chremès; que Chremès, la tête baissée, et le menton appuyé sur sa main, l'écoute, tantôt avec patience, tantôt avec colère; et qu'il se passe entre eux une scène toute pantomime.

Mais cet exemple n'est pas le seul qu'il y ait dans ce poëte. Que fait ailleurs un des vieillards sur la scène, tandis que l'autre va dire à son fils que son père sait tout, le déshérite, et donne son bien à sa fille?

Si Térence avait eu l'attention d'écrire la pantomime, nous n'aurions là-dessus aucune incertitude. Mais qu'importe qu'il l'ait écrite ou non, puisqu'il faut si peu de sens pour la supposer ici? Il n'en est pas toujours de même. Qui est-ce qui l'eût imaginée dans l'*Avare?* Harpagon est alternativement triste et gai, selon que Frosine lui parle de son indigence ou de la tendresse de Marianne. Là, le dialogue est institué entre le discours et le geste.

Il faut écrire la pantomime, toutes les fois qu'elle fait tableau; qu'elle donne de l'énergie ou de la clarté au discours; qu'elle lie le dialogue; qu'elle caractérise; qu'elle consiste dans

un jeu délicat qui ne se devine pas; qu'elle tient lieu de réponse, et presque toujours au commencement des scènes.

Elle est tellement essentielle, que de deux pièces composées, l'une, eu égard à la pantomime, et l'autre sans cela, la facture sera si diverse, que celle où la pantomime aura été considérée comme partie du drame, ne se jouera pas sans pantomime; et que celle où la pantomime aura été négligée, ne se pourra pantomimer. On ne l'ôtera point dans la représentation au poëme qui l'aura, et on ne la donnera point au poëme qui ne l'aura pas. C'est elle qui fixera la longueur des scènes, et qui colorera tout le drame.

Molière n'a pas dédaigné de l'écrire, c'est tout dire.

Mais quand Molière ne l'eût pas écrite, un autre aurait-il eu tort d'y penser? O critiques, cervelles étroites, hommes de peu de sens, jusqu'à quand ne jugerez-vous rien en soi-même, et n'approuverez ou ne désapprouverez-vous que d'après ce qui est!

Combien d'endroits où Plaute, Aristophane et Térence ont embarrassé les plus habiles interprètes, pour n'avoir pas indiqué le mouvement de la scène? Térence commence ainsi les *Adelphes:* « Storax..... Æschinus n'est pas rentré cette nuit. » Qu'est-ce que cela signifie? Micion parle-t-il à Storax? Non. Il n'y a point de Storax sur la scène, dans ce moment; ce personnage n'est pas même de la pièce. Qu'est-ce donc que cela signifie? Le voici. Storax est un des valets d'Æschinus. Micion l'appelle; et, Storax ne répondant point, il en conclut qu'Æschinus n'est pas rentré. Un mot de pantomime aurait éclairci cet endroit.

C'est la peinture des mouvemens, qui charme, surtout dans les romans domestiques. Voyez avec quelle complaisance l'auteur de *Paméla*, de *Grandisson* et de *Clarisse* s'y arrête! Voyez quelle force, quel sens, et quel pathétique elle donne à son discours! Je vois le personnage; soit qu'il parle, soit qu'il se taise, je le vois; et son action m'affecte plus que ses paroles.

Si un poëte a mis sur la scène Oreste et Pilade, se disputant la mort, et qu'il ait réservé, pour ce moment, l'approche des Euménides; dans quel effroi ne me jetterait-il pas, si les idées d'Oreste se troublent peu à peu, à mesure qu'il raisonne avec son ami; si ses yeux s'égarent; s'il cherche autour de lui, s'il s'arrête, s'il continue de parler, s'il s'arrête encore, si le désordre de son action et de son discours s'accroît; si les furies s'emparent de lui et le tourmentent; s'il succombe sous la violence du tourment; s'il en est renversé par terre; si Pilade le relève, l'appuie, et lui essuie de sa main le visage et la bouche; si le malheureux fils de Clytemnestre reste un moment dans un état d'ago-

nie et de mort ; si, entr'ouvrant ensuite les paupières, et semblable à un homme qui revient d'une léthargie profonde, sentant les bras de son ami qui le soutiennent et qui le pressent, il lui dit, en penchant la tête de son côté, et d'une voix éteinte : = « Pilade, est-ce à toi de mourir ? » Quel effet cette pantomime ne produira-t-elle pas ? Y a-t-il quelque discours au monde qui m'affecte autant que l'action de Pilade relevant Oreste abattu, et lui essuyant de sa main le visage et la bouche ? Séparez ici la pantomime du discours, et vous tuerez l'un et l'autre. Le poëte qui aura imaginé cette scène, aura surtout montré du génie, en réservant, pour ce moment, les fureurs d'Oreste. L'argument qu'Oreste tire de sa situation est sans réponse.

Mais il me prend envie de vous esquisser les derniers instans de la vie de Socrate. C'est une suite de tableaux, qui prouveront plus en faveur de la pantomime, que tout ce que je pourrais ajouter. Je me conformerai presque entièrement à l'histoire. Quel canevas pour un poëte !

Ses disciples n'en avaient point la pitié qu'on éprouve auprès d'un ami qu'on assiste au lit de la mort. Cet homme leur paraissait heureux ; s'ils étaient touchés, c'était d'un sentiment extraordinaire mêlé de la douceur qui naissait de ses discours, et de la peine qui naissait de la pensée qu'ils allaient le perdre.

Lorsqu'ils entrèrent, on venait de le délier. Xantippe était assise auprès de lui, tenant un de ses enfans entre ses bras.

Le philosophe dit peu de choses à sa femme : mais, combien de choses touchantes un homme sage, qui ne fait aucun cas de la vie, n'avait-il pas à dire sur son enfant ?

Les philosophes entrèrent. A peine Xantippe les aperçut-elle, qu'elle se mit à se désespérer et à crier, comme c'est la coutume des femmes en ces occasions : = « Socrate, vos amis vous parlent aujourd'hui pour la dernière fois ; c'est pour la dernière fois que vous embrassez votre femme, et que vous voyez votre enfant. »

Socrate se tournant du côté de Criton, lui dit : = « Mon ami, faites conduire cette femme chez elle. » Et cela s'exécuta.

On entraîne Xantippe ; mais elle s'élance du côté de Socrate, lui tend les bras, l'appelle, se meurtrit le visage de ses mains, et remplit la prison de ses cris.

Cependant Socrate dit encore un mot sur l'enfant qu'on emporte.

Alors, le philosophe prenant un visage serein, s'assied sur son lit, et pliant la jambe d'où l'on avait ôté la chaîne, et la frottant doucement, il dit :

= « Que le plaisir et la peine se touchent de près ! Si Esope y

avait pensé, la belle fable qu'il en aurait faite!..... Les Athéniens ont ordonné que je m'en aille; et je m'en vais..... Dites à Evénus qu'il me suivra, s'il est sage. »

Ce mot engage la scène sur l'immortalité de l'âme.

Tentera cette scène qui l'osera; pour moi, je me hâte vers mon objet. Si vous avez vu expirer un père au milieu de ses enfans, telle fut la fin de Socrate, au milieu des philosophes qui l'environnaient.

Lorsqu'il eut achevé de parler, il se fit un moment de silence, et Criton lui dit :

CRITON.

Qu'avez-vous à nous ordonner?

SOCRATE.

De vous rendre semblables aux dieux, autant qu'il vous sera possible, et de leur abandonner le soin du reste.

CRITON.

Après votre mort, comment voulez-vous qu'on dispose de vous?

SOCRATE.

Criton, tout comme il vous plaira, si vous me retrouvez.

Puis, regardant les philosophes en souriant, il ajouta :

« J'aurai beau faire, je ne persuaderai jamais à notre ami de distinguer Socrate de sa dépouille. »

Le satellite des Onze entra dans ce moment, et s'approcha de lui sans parler.

Socrate lui dit :

SOCRATE.

Que voulez-vous?

LE SATELLITE.

Vous avertir, de la part des magistrats.....

SOCRATE.

Qu'il est temps de mourir. Mon ami, apportez le poison, s'il est broyé, et soyez le bien venu.

LE SATELLITE, *en se détournant et pleurant.*

Les autres me maudissent; celui-ci me bénit.

CRITON.

Le soleil luit encore sur les montagnes.

SOCRATE.

Ceux qui diffèrent croient tout perdre à cesser de vivre; et moi, je crois y gagner.

Alors, l'esclave qui portait la coupe entra. Socrate la reçut, et lui dit :

SOCRATE.

Homme de bien, que faut-il que je fasse ; car vous savez cela?

L'ESCLAVE.

Boire, et vous promener jusqu'à ce que vous sentiez vos jambes s'appesantir.

SOCRATE.

Ne pourrait-on pas en répandre une goutte en action de grâces aux dieux?

L'ESCLAVE.

Nous n'en avons broyé que ce qu'il faut.

SOCRATE.

Il suffit..... Nous pourrons du moins leur adresser une prière.

Et tenant la coupe d'une main, et tournant ses regards vers le ciel, il dit :

« O dieux qui m'appelez, daignez m'accorder un heureux voyage ! »

Après il garda le silence, et but.

Jusques-là, ses amis avaient eu la force de contenir leur douleur; mais lorsqu'il approcha la coupe de ses lèvres, ils n'en furent plus les maîtres.

Les uns s'enveloppèrent de leur manteau. Criton s'était levé, et il errait dans la prison en poussant des cris. D'autres, immobiles et droits, regardaient Socrate dans un morne silence, et des larmes coulaient le long de leurs joues. Apollodore s'était assis sur les pieds du lit, le dos tourné à Socrate, et la bouche penchée sur ses mains, il étouffait ses sanglots.

Cependant Socrate se promenait, comme l'esclave le lui avait enjoint ; et en se promenant, il s'adressait à chacun d'eux, et les consolait.

Il disait à celui-ci : « Où est la fermeté, la philosophie, la vertu?..... » A celui-là : « C'est pour cela que j'avais éloigné les femmes..... » A tous : « Eh bien ! Anyte et Mélite auront donc pu me faire du mal !..... Mes amis, nous nous reverrons..... Si vous vous affligez ainsi, vous n'en croyez rien. »

Cependant ses jambes s'appesantirent, et il se coucha sur son lit. Alors il recommanda sa mémoire à ses amis, et leur dit, d'une voix qui s'affaiblissait :

SOCRATE.

Dans un moment, je ne serai plus.... C'est par vous qu'ils me

jugeront.... Ne reprochez ma mort aux Athéniens, que par la sainteté de votre vie.

Ses amis voulurent lui répondre; mais ils ne le purent : ils se mirent à pleurer, et se turent.

L'esclave qui était au bas de son lit, lui prit les pieds et les lui serra; et Socrate, qui le regardait, lui dit :

« Je ne les sens plus. »

Un instant après, il lui prit les jambes et les lui serra; et Socrate, qui le regardait, lui dit :

« Je ne les sens plus. »

Alors ses yeux commencèrent à s'éteindre, ses lèvres et ses narines à se retirer, ses membres à s'affaiblir, et l'ombre de la mort à se répandre sur toute sa personne. Sa respiration s'embarrassait, et on l'entendait à peine. Il dit à Criton qui était derrière lui :

« Criton, soulevez-moi un peu. »

Criton le souleva. Ses yeux se ranimèrent; et prenant un visage serein, et portant son action vers le ciel, il dit :

« Je suis entre la terre et l'élysée. »

Un moment après, ses yeux se couvrirent; et il dit à ses amis :

« Je ne vous vois plus... Parlez-moi... N'est-ce pas là la main d'Apollodore? »

On lui répondit que oui; et il la serra.

Alors il eut un mouvement convulsif, dont il revint avec un profond soupir; et il appela Criton. Criton se baissa : Socrate lui dit, et ce fut ses dernières paroles :

« Criton.... sacrifiez au dieu de la santé.... je guéris. »

Cébès, qui était vis-à-vis de Socrate, reçut ses derniers regards, qui demeurèrent attachés sur lui; et Criton lui ferma la bouche et les yeux.

Voilà les circonstances qu'il faut employer. Disposez-en comme il vous plaira; mais conservez-les. Tout ce que vous mettriez à la place, sera faux et de nul effet. Peu de discours et beaucoup de mouvement.

Si le spectateur est au théâtre, comme devant une toile, où des tableaux divers se succéderaient par enchantement, pourquoi le philosophe qui s'assied sur les pieds du lit de Socrate, et qui craint de le voir, ne serait-il pas aussi pathétique sur la scène, que la femme et la fille d'Eudamidas, dans le tableau du Poussin?

Appliquez les lois de la composition pittoresque à la pantomime; et vous verrez que ce sont les mêmes.

Dans une action réelle, à laquelle plusieurs personnes concourent, toutes se disposeront d'elles-mêmes de la manière la

plus vraie ; mais cette manière n'est pas toujours la plus avantageuse pour celui qui peint, ni la plus frappante pour celui qui regarde. De là, la nécessité pour le peintre, d'altérer l'état naturel, et de le réduire à un état artificiel : et n'en sera-t-il pas de même sur la scène ?

Si cela est, quel art, que celui de la déclamation ! Lorsque chacun est maître de son rôle, il n'y a presque rien de fait. Il faut mettre les figures ensemble, les rapprocher ou les disperser, les isoler ou les grouper, et en tirer une succession de tableaux, tous composés d'une manière grande et vraie.

De quel secours le peintre ne serait-il pas à l'acteur, et l'acteur au peintre? Ce serait un moyen de perfectionner deux talens importans. Mais je jette ces vues pour ma satisfaction particulière et la vôtre. Je ne pense pas que nous aimions jamais assez les spectacles pour en venir là.

Une des principales différences du roman domestique et du drame, c'est que le roman suit le geste et la pantomime dans tous leurs détails; que l'auteur s'attache principalement à peindre et les mouvemens et les impressions : au lieu que le poëte dramatique n'en jette qu'un mot en passant.

= Mais ce mot coupe le dialogue, le ralentit et *le trouble.*

= Oui, quand il est mal placé ou mal choisi.

J'avoue cependant que, si la pantomime était portée sur la scène à un haut point de perfection, on pourrait souvent se dispenser de l'écrire ; et c'est la raison peut-être pour laquelle les anciens ne l'ont pas fait. Mais, parmi nous, comment le lecteur, je parle même de celui qui a quelque habitude du théâtre, la suppléera-t-il en lisant, puisqu'il ne la voit jamais dans le jeu? Serait-il plus acteur qu'un comédien par état ?

La pantomime serait établie sur nos théâtres, qu'un poëte qui ne fait pas représenter ses pièces, sera froid, et quelquefois inintelligible, s'il n'écrit pas le jeu. N'est-ce pas pour un lecteur un surcroît de plaisir, que de connaître le jeu, tel que le poëte l'a conçu? Et, accoutumés comme nous le sommes, à une déclamation maniérée, symétrisée et si éloignée de la vérité, y a-t-il beaucoup de personnes qui puissent s'en passer?

La pantomime est le tableau qui existait dans l'imagination du poëte, lorsqu'il écrivait; et qu'il voudrait que la scène montrât à chaque instant lorsqu'on le joue. C'est la manière la plus simple d'apprendre au public ce qu'il est en droit d'exiger de ses comédiens. Le poëte vous dit : Comparez ce jeu avec celui de vos acteurs; et jugez.

Au reste, quand j'écris la pantomime, c'est comme si je m'adressais en ces mots au comédien : C'est ainsi que je déclame

voilà les choses comme elles se passaient dans mon imagination, lorsque je composais. Mais je ne suis ni assez vain pour croire qu'on ne puisse pas mieux déclamer que moi, ni assez imbécile pour réduire un homme de génie à l'état machinal.

On propose un sujet à peindre à plusieurs artistes; chacun le médite et l'exécute à sa manière; et il sort de leurs ateliers autant de tableaux différens. Mais on remarque à tous quelques beautés particulières.

Je dis plus. Parcourez nos galeries, et faites-vous montrer les morceaux où l'amateur a prétendu commander à l'artiste, et disposer de ses figures. Sur le grand nombre, à peine en trouverez-vous deux ou trois, où les idées de l'un se soient tellement accordées avec le talent de l'autre, que l'ouvrage n'en ait pas souffert.

Acteurs, jouissez donc de vos droits; faites ce que le moment et votre talent vous inspireront. Si vous êtes de chair, si vous avez des entrailles, tout ira bien, sans que je m'en mêle; et j'aurai beau m'en mêler, tout ira mal, si vous êtes de marbre ou de bois.

Qu'un poëte ait ou n'ait pas écrit la pantomime, je reconnaîtrai, du premier coup, s'il a composé ou non d'après elle. La conduite de sa pièce ne sera pas la même; les scènes auront un tout autre tour; son dialogue s'en ressentira. Si c'est l'art d'imaginer des tableaux, doit-on le supposer à tout le monde; et tous nos poètes dramatiques l'ont-ils possédé?

Une expérience à faire, ce serait de composer un ouvrage dramatique, et de proposer ensuite d'en écrire la pantomime à ceux qui traitent ce soin de superflu. Combien ils y feraient d'inepties?

Il est facile de critiquer juste; et difficile d'exécuter médiocrement. Serait-il donc si déraisonnable d'exiger que, par quelque ouvrage d'importance, nos juges montrassent qu'ils en savent du moins autant que nous?

Les voyageurs parlent d'une espèce d'hommes sauvages, qui soufflent au passant des aiguilles empoisonnées. C'est l'image de nos critiques.

Cette comparaison vous paraît-elle outrée? Convenez du moins qu'ils ressemblent assez à un solitaire, qui vivait au fond d'une vallée, que des collines environnaient de toutes parts. Cet espace borné était l'univers pour lui. En tournant sur un pied, et parcourant d'un coup d'œil son étroit horizon, il s'écriait: Je sais tout; j'ai tout vu. Mais tenté un jour de se mettre en marche, et d'approcher de quelques objets qui se dérobaient à sa vue, il grimpe au sommet d'une de ces collines. Quel ne fut pas son étou-

nement, lorsqu'il vit un espace immense se développer au-dessus de sa tête et devant lui? Alors, changeant de discours, il dit: Je ne sais rien; je n'ai rien vu.

J'ai dit que nos critiques ressemblaient à cet homme; je me suis trompé. Ils restent au fond de leur cahute, et ne perdent jamais la haute opinion qu'ils ont d'eux.

Le rôle d'un auteur est un rôle assez vain; c'est celui d'un homme qui se croit en état de donner des leçons au public. Et le rôle du critique? Il est bien plus vain encore; c'est celui d'un homme qui se croit en état de donner des leçons à celui qui se croit en état d'en donner au public.

L'auteur dit: Messieurs, écoutez-moi; car je suis votre maître. Et le critique: C'est moi, messieurs, qu'il faut écouter; car je suis le maître de vos maîtres.

Pour le public, il prend son parti. Si l'ouvrage de l'auteur est mauvais, il s'en moque, ainsi que des observations du critique, si elles sont fausses.

Le critique s'écrie après cela: O temps! O mœurs! Le goût est perdu! et le voilà consolé.

L'auteur, de son côté, accuse les spectateurs, les acteurs et la cabale. Il en appelle à ses amis; il leur a lu *sa pièce*, avant que de la donner au théâtre: elle devait aller aux *nues*. Mais vos amis aveuglés ou pusillanimes n'ont pas osé vous dire qu'elle était sans conduite, sans caractères et sans style; et croyez-moi, le public ne se trompe guère. Votre pièce est tombée, parce qu'elle est mauvaise.

« Mais le *Misanthrope* n'a-t-il pas chancelé? »

Il est vrai. O qu'il est doux, après un malheur, d'avoir pour soi cet exemple! Si je monte jamais sur la scène, et que j'en sois chassé par les sifflets, je compte bien me le rappeler aussi.

La critique en use bien diversement avec les vivans et les morts. Un auteur est-il mort? Elle s'occupe à relever ses qualités, et à pallier ses défauts. Est-il vivant? c'est le contraire; ce sont ses défauts qu'elle relève, et ses qualités qu'elle oublie. Et il y a quelque raison à cela: on peut corriger les vivans; et les morts sont sans ressource.

Cependant, le censeur le plus sévère d'un ouvrage, c'est l'auteur. Combien il se donne de peines pour lui seul! C'est lui qui connaît le vice secret; et ce n'est presque jamais là, que le critique pose le doigt. Cela m'a souvent rappelé le mot d'un philosophe: = « Ils disent du mal de moi? Ah! s'ils me connaissaient, comme je me connais!.... »

Les auteurs et les critiques anciens commençaient par s'instruire; ils n'entraient dans la carrière des lettres, qu'au sortir

des écoles de la philosophie. Combien de temps l'auteur n'avait-il pas gardé son ouvrage, avant que de l'exposer au public? De là cette correction, qui ne peut être que l'effet des conseils, de la lime et du temps.

Nous nous pressons trop de paraître; et nous n'étions peut-être ni assez éclairés, ni assez gens de bien, quand nous avons pris la plume.

Si le système moral est corrompu, il faut que le goût soit faux.

La vérité et la vertu sont les amies des beaux-arts. Voulez-vous être auteur? voulez-vous être critique? commencez par être homme de bien. Qu'attendre de celui qui ne peut s'affecter profondément? et de quoi m'affecterai-je profondément, sinon de la vérité et de la vertu, les deux choses les plus puissantes de la nature?

Si l'on m'assure qu'un homme est avare, j'aurai peine à croire qu'il produise quelque chose de grand. Ce vice rapetisse l'esprit et rétrécit le cœur. Les malheurs publics ne sont rien pour l'avare. Quelquefois il s'en réjouit. Il est dur. Comment s'élèvera-t-il à quelque chose de sublime? il est sans cesse courbé sur un coffre-fort. Il ignore la vitesse du temps et la brièveté de la vie. Concentré en lui-même, il est étranger à la bienfaisance. Le bonheur de son semblable n'est rien à ses yeux, en comparaison d'un petit morceau de métal jaune. Il n'a jamais connu le plaisir de donner à celui qui manque, de soulager celui qui souffre, et de pleurer avec celui qui pleure. Il est mauvais père, mauvais fils, mauvais ami, mauvais citoyen. Dans la nécessité de s'excuser son vice à lui-même, il s'est fait un système qui immole tous les devoirs à sa passion. S'il se proposait de peindre la commisération, la libéralité, l'hospitalité, l'amour de la patrie, celui du genre humain, où en trouvera-t-il les couleurs? Il a pensé dans le fond de son cœur, que ces qualités ne sont que des travers et des folies.

Après l'avare, dont tous les moyens sont vils et petits, et qui n'oserait pas même tenter un grand crime pour avoir de l'argent, l'homme du génie le plus étroit et le plus capable de faire des maux, le moins touché du vrai, du bon et du beau, c'est le superstitieux.

Après le superstitieux, c'est l'hypocrite. Le superstitieux a la vue trouble; et l'hypocrite a le cœur faux.

Si vous êtes bien né, si la nature vous a donné un esprit droit et un cœur sensible, fuyez pour un temps la société des hommes; allez vous étudier vous-même. Comment l'instrument rendra-t-il une juste harmonie, s'il est désaccordé? Faites-vous des no-

tions exactes des choses; comparez votre conduite avec vos devoirs; rendez-vous homme de bien, et ne croyez pas que ce travail et ce temps si bien employés pour l'homme soient perdus pour l'auteur. Il rejaillira, de la perfection morale que vous aurez établie dans votre caractère et dans vos mœurs, une nuance de grandeur et de justice qui se répandra sur tout ce que vous écrirez. Si vous avez le vice à peindre, sachez une fois combien il est contraire à l'ordre général et au bonheur public et particulier; et vous le peindrez fortement. Si c'est la vertu, comment la peindrez-vous d'une manière à la faire aimer aux autres, si vous n'en êtes pas transporté? De retour parmi les hommes, écoutez beaucoup ceux qui parlent bien; et parlez-vous souvent à vous-même.

Mon ami, vous connaissez Ariste; c'est de lui que je tiens ce que je vais vous en raconter. Il avait alors quarante ans. Il s'était particulièrement livré à l'étude de la philosophie. On l'avait surnommé le philosophe, parce qu'il était né sans ambition, qu'il avait l'âme honnête, et que l'envie n'en avait jamais altéré la douceur et la paix. Du reste, grave dans son maintien, sévère dans ses mœurs, austère et simple dans ses discours, le manteau d'un ancien philosophe était presque la seule chose *qui lui* manquât; car il était pauvre, et content de sa pauvreté.

Un jour qu'il s'était proposé de passer avec ses amis quelques heures à s'entretenir sur les lettres ou sur la morale, car il n'aimait pas à parler des affaires publiques, ils étaient absens, et il prit le parti de se promener seul.

Il fréquentait peu les endroits où les hommes s'assemblent. Les lieux écartés lui plaisaient davantage. Il allait en rêvant; et voici ce qu'il se disait :

J'ai quarante ans. J'ai beaucoup étudié; on m'appelle le philosophe. Si cependant il se présentait ici quelqu'un qui me dît : Ariste, qu'est-ce que le vrai, le bon et le beau? aurais-je ma réponse prête? Non. Comment, Ariste, vous ne savez pas ce que c'est que le vrai, le bon et le beau; et vous souffrez qu'on vous appelle le philosophe!

Après quelques réflexions sur la vanité des éloges, qu'on prodigue sans connaissance, et qu'on accepte sans pudeur, il se mit à rechercher l'origine de ces idées fondamentales de notre conduite et de nos jugemens; et voici comment il continua de raisonner avec lui-même.

Il n'y a peut-être pas, dans l'espèce humaine entière, deux individus qui aient quelque ressemblance approchée. L'organisation générale, les sens, la figure extérieure, les viscères, ont leur variété. Les fibres, les muscles, les solides, les fluides, ont

leur variété. L'esprit, l'imagination, la mémoire, les idées, les vérités, les préjugés, les alimens, les exercices, les connaissances, les états, l'éducation, les goûts, la fortune, les talens, ont leur variété. Les objets, les climats, les mœurs, les lois, les coutumes, les usages, les gouvernemens, les religions, ont leur variété. Comment serait-il donc possible que deux hommes eussent précisément un même goût, ou les mêmes notions du vrai, du bon et du beau? La différence de la vie et la variété des événemens suffiraient seules pour en mettre dans les jugemens.

Ce n'est pas tout. Dans un même homme, tout est dans une vicissitude perpétuelle, soit qu'on le considère au physique, soit qu'on le considère au moral; la peine succède au plaisir, le plaisir à la peine; la santé à la maladie, la maladie à la santé. Ce n'est que par la mémoire que nous sommes un même individu pour les autres et pour nous-mêmes. Il ne me reste peut-être pas, à l'âge que j'ai, une seule molécule du corps que j'apportai en naissant. J'ignore le terme prescrit à ma durée; mais lorsque le moment de rendre ce corps à la terre sera venu, il ne lui restera peut-être pas une des molécules qu'il a. L'âme, en différens périodes de la vie, ne se ressemble pas davantage. Je balbutiais dans l'enfance; je crois raisonner à présent; mais tout en raisonnant, le temps passe, et je m'en retourne à la balbutie. Telle est ma condition et celle de tous. Comment serait-il donc possible qu'il y en eût un seul d'entre nous qui conservât pendant toute la durée de son existence le même goût, et qui portât les mêmes jugemens du vrai, du bon et du beau? Les révolutions, causées par le chagrin et par la méchanceté des hommes, suffiraient seules pour altérer ses jugemens.

L'homme est-il donc condamné à n'être d'accord ni avec ses semblables, ni avec lui-même, sur les seuls objets qu'il lui importe de connaître, la vérité, la bonté, la beauté? Sont-ce là des choses locales, momentanées et arbitraires, des mots vides de sens? N'y a-t-il rien qui soit tel? Une chose est-elle vraie, bonne et belle, quand elle me le paraît? Et toutes nos disputes sur le goût se résoudraient-elles enfin à cette proposition : nous sommes, vous et moi, deux êtres différens; et moi-même, je ne suis jamais dans un instant ce que j'étais dans un autre?

Ici Ariste fit une pause, puis il reprit :

Il est certain qu'il n'y aura point de terme à nos disputes, tant que chacun se prendra soi-même pour modèle et pour juge. Il y aura autant de mesures que d'hommes; et le même homme aura autant de modèles différens, que de périodes sensiblement différens dans son existence.

Cela me suffit, ce me semble, pour sentir la nécessité de

chercher une mesure, un module hors de moi. Tant que cette recherche ne sera pas faite, la plupart de mes jugemens seront faux, et tous seront incertains.

Mais où prendre la mesure invariable, que je cherche et qui me manque ?.... Dans un homme idéal que je me formerai, auquel je présenterai les objets, qui prononcera, et dont je me bornerai à n'être que l'écho fidèle ?.... Mais cet homme sera mon ouvrage.... Qu'importe, si je le crée d'après des élémens constans ?.... Et ces élémens constans, où sont-ils?.... Dans la nature?.... Soit, mais comment les rassembler ?.... La chose est difficile, mais est-elle impossible ?.... Quand je ne pourrais espérer de me former un modèle accompli, serai-je dispensé d'essayer ?.... Non.... Essayons donc.... Mais si le modèle de beauté auquel les anciens sculpteurs rapportèrent dans la suite tous leurs ouvrages, leur coûta tant d'observations, d'études et de peines, à quoi m'engageai-je !... Il le faut pourtant, ou s'entendre toujours appeler Ariste le philosophe, et rougir.

Dans cet endroit, Ariste fit une seconde pause un peu plus longue que la première, après laquelle il continua.

Je vois, du premier coup d'œil, que, l'homme *idéal* que je cherche étant un composé comme moi, les anciens sculpteurs, en déterminant les proportions qui leur ont paru les plus belles, ont fait une partie de mon modèle.... Oui, prenons cette statue, et animons-la.... Donnons-lui les organes les plus parfaits que l'homme puisse avoir. Douons-la de toutes les qualités qu'il est donné à un mortel de posséder ; et notre modèle idéal sera fait.... Sans doute.... Mais quelle étude ! quel travail ! Combien de connaissances physiques, naturelles et morales à acquérir ! Je ne connais aucune science, aucun art dans lequel il ne fallût être profondément versé.... Aussi aurais-je le modèle idéal de toute vérité, de toute bonté, et de toute beauté.... Mais ce modèle général idéal est impossible à former, à moins que les Dieux ne m'accordent leur intelligence, et ne me promettent leur éternité. Me voilà donc retombé dans les incertitudes, d'où je me proposais de sortir.

Ariste, triste et pensif, s'arrêta encore dans cet endroit.

Mais pourquoi, reprit-il après un moment de silence, n'imiterai-je pas aussi les sculpteurs? Ils se sont fait un modèle propre à leur état; et j'ai le mien.... Que l'homme de lettres se fasse un modèle idéal de l'homme de lettres le plus accompli, et que ce soit par la bouche de cet homme qu'il juge les productions des autres et les siennes. Que le philosophe suive le même plan.... Tout ce qui semblera bon et beau à ce modèle, le sera.

Tout ce qui lui semblera faux, mauvais et difforme, le sera.... Voilà l'organe de ses décisions.... Le modèle idéal sera d'autant plus grand et plus sévère, qu'on étendra davantage ses connaissances.... Il n'y a personne, et il ne peut y avoir personne, qui juge également bien en tout du vrai, du bon et du beau. Non : et si l'on entend par un homme de goût celui qui porte en lui-même le modèle général idéal de toute perfection, c'est une chimère.

Mais de ce modèle idéal, qui est propre à mon état de philosophe, puisqu'on veut m'appeler ainsi, quel usage en ferai-je quand je l'aurai? Le même que les peintres et les sculpteurs ont fait de celui qu'ils avaient. Je le modifierai selon les circonstances. Voilà la seconde étude à laquelle il faudra que je me livre.

L'étude courbe l'homme de lettres. L'exercice affermit la démarche, et relève la tête du soldat. L'habitude de porter des fardeaux affaisse les reins du crocheteur. La femme grosse renverse sa tête en arrière. L'homme bossu dispose ses membres autrement que l'homme droit. Voilà les observations qui, multipliées à l'infini, forment le statuaire, et lui apprennent à altérer, fortifier, affaiblir, défigurer et réduire son modèle idéal, de l'état de nature, à tel autre état qu'il lui plaît.

C'est l'étude des passions, des mœurs, des caractères, des usages, qui apprendra au peintre de l'homme à altérer son modèle, et à le réduire de l'état d'homme à celui d'homme bon ou méchant, tranquille ou colère.

C'est ainsi que d'un seul simulacre, il émanera une variété infinie de représentations différentes, qui couvriront la scène et la toile. Est-ce un poëte? Est-ce un poëte qui compose? Compose-t-il une satire ou un hymne? Si c'est une satire, il aura l'œil farouche, la tête renfoncée entre les épaules, la bouche fermée, les dents serrées, la respiration contrainte et étouffée; c'est un furieux. Est-ce un hymne? il aura la tête élevée, la bouche entr'ouverte, les yeux tournés vers le ciel, l'air du transport et de l'extase, la respiration haletante; c'est un enthousiaste. Et la joie de ces deux hommes, après le succès, n'aura-t-elle pas des caractères différens?

Après cet entretien avec lui-même, Ariste conçut qu'il avait encore beaucoup à apprendre. Il rentra chez lui. Il s'y renferma pendant une quinzaine d'années. Il se livra à l'histoire, à la philosophie, à la morale, aux sciences et aux arts; et il fut à cinquante-cinq ans homme de bien, homme instruit, homme de goût, grand auteur, et critique excellent.

POÉSIES.

ÉPÎTRE A BOISARD.

Vous savez, d'une verve aisée,
Joindre au charme du sentiment
L'éclat piquant de la pensée;
Oncques ne fut un rimeur si charmant.
Vous avez la vigueur d'Hercule,
Et soupirez plus tendrement
Que ne fit autrefois Tibulle;
Oncques ne fut un si parfait amant.
Obligeant, sans autre espérance
Que le plaisir d'avoir bien fait,
Qui vous tient lieu de récompense;
Oncques ne fut un rimeur si parfait.
Puisse la déesse volage,
Qui sourit sans discernement
Souvent au fol, et rarement au sage,
Se corriger ce nouvel an,
Et tourner à votre avantage
Le temps de son aveuglement
Dont je dis cent fois peste et rage,
Quand je vois au dernier étage
Apollon logé tristement:
Apollon, dieu de l'enjouement,
Chantre ennemi de l'indigence,
Et qui, dans un peu plus d'aisance
Fredonnerait bien autrement,
Mais sur les souhaits d'un poëte,
Qui, gai du Nuits qu'il a flûté,
Voit doublement la vérité,
Et perce mieux qu'aucun prophète
De l'avenir l'obscurité,
Prenez, ami, l'heureux présage
Que, par un équitable usage
Du pouvoir dont il fit abus,
Le destin réglant la mesure
De ses présens sur vos vertus,
(Jà de Vénus vous avez la ceinture)
Aurez un jour la bourse de Plutus,
C'est lors, que défiant l'envie
D'aigrir la douceur de vos jours,
Vous mènerez joyeuse vie
Entre les ris et les amours.

STANCES IRRÉGULIÈRES,

Pour un premier jour de l'An.

TEL qu'un ruisseau silencieux,
Par son cristal uni, par son cours insensible,
Image du repos, en impose à nos yeux;
Tel et plus fugitif, et plus imperceptible,
Dans son rapide et secret mouvement,
Le moment nous échappe, et non moins sourdement
S'écoulera le moment qui va suivre.
Mais du temps qui s'enfuit à quoi bon s'alarmer?
Si ce n'était, Philis, qu'un jour de moins à vivre
Est un jour de moins à s'aimer.

Les Dieux ont dit au Temps: Tu marcheras sans cesse;
Mais l'éternel décret ne lui permettant pas
D'accélérer ou d'étendre son pas,
Apprends comment on peut le gagner de vitesse.
Le bonheur, pour un seul instant,
Compte plus d'une jouissance:
Hâtons-nous donc, Philis, aimons-nous tant et tant,
Que d'un même plaisir maint autre résultant,
Nous dérobions au Temps quelques lustres d'avance.

Tandis qu'un sable mobile
La mesure de nos jours
Hors de sa prison fragile
Va précipitant son cours,
Tu parles, je t'entends, je te vois, je t'admire;
Dans ma raison, dans mon délire,
Ou je baise tes yeux, ou je presse tes mains;
Et quel autre que moi peut savoir et peut dire
Ce que je dois encore à chacun de ses grains?
Oublié de tous deux, puisse le dieu bizarre
Tous les deux nous oublier;
Ou touché d'une vie aussi douce, aussi rare,
Retourner son sablier.

TRADUCTION LIBRE

Du commencement de la première Satire d'Horace Qui fit Mecenas, *etc.*

DITES-MOI donc pourquoi ce bizarre animal,
L'homme dans son état se trouve toujours mal?
Qu'il tienne cet état ou de la circonstance
Ou de son propre choix, c'est la même inconstance.

Quel est de son éloge un éternel sujet ?
Quel est de son envie un éternel objet ?
Le sort de son voisin. Des travaux de la guerre,
Le soldat accablé, jetant son casque à terre,
S'écrie avec douleur: Heureux le commerçant!
Tandis que celui-ci, consterné, gémissant,
Dit en voyant ses jours, ses jours et sa fortune
Livrés à la merci d'Eole et de Neptune :
Trop heureux le soldat! on se bat bravement,
On triomphe ou l'on meurt, c'est le mal d'un moment.
Si le bruit d'un client tiré de sa chaumière,
En ébranlant sa porte, entr'ouvre sa paupière,
De l'avocat alors écoutez le propos,
Ah! ce n'est plus qu'aux champs qu'habite le repos.
Et le laboureur ? Lui, dédaignant ses charrues,
Pense que le bonheur n'est qu'au coin de nos rues.
Le récit de ces traits pourrait, par sa longueur,
Des poumons de Raynal épuiser la vigueur.
Mais pour en épargner à votre impatience
La liste, écoutez moi! voici ce que je pense.
Supposons qu'assourdi de ces vœux insensés,
Jupiter, un beau jour, les a tous exaucés.
Il dit au *commerçant* : Empoigne cette épée,
Qu'elle soit dans le sang incessamment trempée ;
Marche sous le drapeau, car te voilà guerrier.
Au *soldat* : De ton front arrache ce laurier.
Tu pars pour Ceylan, le pilote t'appelle ;
Vas, et rapporte nous le poivre et la canelle;
Te voilà commerçant. Il dit au *laboureur* :
Les champs ne seront plus trempés de ta sueur ;
Tu ne mendieras plus dans ces villes cruelles,
Un peu de ce froment que tu semas pour elles.
Endosse cette robe; au voleur opulent,
Au puissant malfaiteur vends ton petit talent;
Je te fais avocat. Et toi, prends cette bêche,
Défriche, sarcle, émonde; allons, vite, dépêche.
En parcourant des cieux les ardentes maisons
Le soleil t'avertit des prochaines moissons.
Va nettoyer ton aire, aiguiser ta faucille;
Rassemble sur ton champ, tes valets, ta famille;
Attèle, et que tes bœufs à tirer essoufflés,
Fléchissent les genoux sous le poids de tes blés.
Tu n'es plus avocat. Jupiter te condamne
A quitter pour jamais l'antre de la chicane.
Te voilà gros fermier... Allez donc... Allez tous...
N'êtes-vous pas enfin servis selon vos goûts?
Partez... Je parle en vain... Ils font la sourde oreille...

Et qui pouvait s'attendre à sottise pareille?...
A quoi tient-il?... Mais non, calmons notre courroux;
Je les fis tels qu'ils sont, et je les fis bien fous.
Le dieu sourit, s'éloigne, et, dans moins d'un quart d'heure,
Revoit des immortels la paisible demeure,
Jurant qu'à l'avenir ils auront beau prier...
Et jurant par le Styx de les laisser crier.
Je voulais jusqu'au bout suivre les pas d'Horace;
Mais, le dirai-je! ici mon guide s'embarrasse.
Son écrit décousu n'offre à mon jugement
Que deux lambeaux exprès rapprochés sottement.
Qu'on doute de la chose, ou que l'on en accuse
De quelque vieux rhéteur la pédantesque muse,
J'abandonne la forme au premier disputant,
Pourvu que sur le fond on m'entende un instant.
La tonne des plaisirs et la tonne des peines,
Vastes également, sont également pleines.
Mais tandis qu'à grands flots l'une verse le fiel,
L'autre, avare, ne rend qu'une goutte de miel.
Savourons cette goutte, et que la triste envie
Cesse, par ses poisons, d'infecter notre vie.
Soyons heureux chez nous. Ne vîtes-vous jamais
La gaîté sous le chaume et l'ennui sous le dais?
Souvent. Abjurez donc la sotte conséquence
Qui fixe le bonheur aux pieds de l'opulence;
Et dites, en dépit du vulgaire falot:
Que les biens et les maux sont notre commun lot.
De son propre fardeau mon épaule pressée,
Ignore le fardeau dont la vôtre est blessée.
Suis-je d'un peu de bien devenu possesseur,
L'habitude perfide en détruit la douceur.
D'une peine légère éprouvé-je l'atteinte,
La durée au contraire en aiguise la pointe.
Mais chacun peut se dire, en causant avec soi:
Cet ordre du destin n'est-il fait que pour moi?
Je ne sais ce qui bout dans l'âtre de cet autre;
Laissons lui sa gamelle et vivons à la nôtre.

MON PORTRAIT ET MON HOROSCOPE.

De la nature enfant gâté,
Tel on m'a fait, je crois dans un moment d'ivresse,
Tel sans remords je suis resté.
De la triste raison, de l'austère sagesse,
Remettant les conseils du jour au lendemain,
A soixante ans passés, la marotte à la main,

De sa rivale turbulente,
Je suis, le dos courbé, les bataillons falots,
Et quelquefois, autour de ma tête tremblante,
De Momus on entend résonner les grelots.
Près de vous j'aurais pu connaître
Un rôle plus décent, s'il n'est pas aussi doux ;
C'est celui de rire des fous
Quand il n'est plus saison de l'être.
Mais pour ce rôle, il faut peut-être
Avoir un grand sens, être vous.
A mon âge, il est difficile
De passer sous une autre loi,
Et vous avez, sage Lucile,
Du moins quinze ans encore à vous moquer de moi.
Oui, quinze ans, soyez-en certaine.
De vieux soupirs gonflé, brûlé de vieux désirs,
Je sentirai ce cœur, à la quatre-vingtaine,
Battre pour vos menus plaisirs.
Mais lorsque sur mon sarcophage,
Une grande Pallas, qui se désolera,
Du doigt aux passans montrera
Ces mots gravés : *Ci-gît un sage ;*
N'allez pas, d'un ris indiscret,
Démentir Minerve éplorée,
Flétrir ma mémoire honorée,
Dire : *Ci-gît un fou.* Gardez-moi le secret.

IMPROMPTU FAIT AU JEU,

A la demande d'une dame qui venait de dire : *Avec ces six sous-là nous en aurons six autres.*

Avec ces six sous-là, produisant maint écu,
Nous prendrons une femme et nous serons c... ;
Car, quand on est c..., c'est une bonne affaire ;
Aucun talent ne rend de plus sûr honoraire.
Un peu de mouvement de la douce moitié,
Vous dispense bientôt de vous traîner à pié.
Nous aurons des valets, nous aurons la voiture,
Nous aurons de bons vins, grande chère qui dure.
Nous ferons accourir les enfans d'Apollon,
Nous ferons résonner tout le sacré vallon ;
Nous leur ordonnerons du doux, du pathétique ;
Nous ferons aux festins succéder la musique.
Nous aurons des savans, des ignorans, des fous,
Même des gens de bien ; et le tout pour six sous.

LE MARCHAND DE LOTO.

ÉTRENNES AUX DAMES.

A mon loto, soir et matin,
Sous vos doigts un brillant destin
Portera des boules heureuses.
Ce que j'assure, je le sai:
Si vous en êtes curieuses,
Mesdames, faites-en l'essai
A mon loto.

Un peu de secours fait grand bien;
Tant soit peu d'art ne nuit à rien,
Il faut quelquefois s'en permettre;
C'est mon avis. On ne saurait
Le dédaigner et se promettre
Tout l'avantage qu'on aurait
A mon loto.

Jamais une joueuse habile,
Ne tint son sachet immobile;
Il faut l'agiter prestement.
Il faut que mollement pressée
Entre les doigts, légèrement
La boule ait été caressée
A mon loto.

Selon son goût ou son talent,
On a le tirer prompt ou lent:
Il n'y faut aucune science,
Ou s'il en faut, il en faut peu.
Un quart-d'heure d'expérience
Suffit pour bien jouer le jeu
A mon loto.

De celle qu'un ambe contente,
Il se plaît à tromper l'attente.
Fi de l'ambe, il est trop commun
D'un terne la chance est mesquine;
D'un terne? Oui, de deux jours l'un,
Je puis vous répondre d'un quine
A mon loto.

Au quaterne, par accident,
S'il se réduit en attendant,
La perte est bientôt réparée.
Le jour qui suit ce jour fatal,
On peut compter sur la rentrée
De l'intérêt du capital
A mon loto.

Mais de la superbe machine
Le pouvoir merveilleux décline
De jour en jour; c'est son défaut.
Je vous en préviens, blonde ou brune,
Vous n'avez que le temps qu'il faut,
Si vous voulez faire fortune
A mon loto.

Ma demeure est à Vaugirard,
Tout vis-à-vis maître Abélard,
Qui montre aux enfans la musique.
L'on se pourvoit ou l'on souscrit.
Sous mon enseigne magnifique
En lettres d'or il est écrit:
Au grand loto.

MADRIGAL

A une jeune Dame qui, dans une pièce de théâtre, avait fait le rôle de la Prêtresse du temple de l'Amour.

A la tendre amitié j'ai consacré ma lyre;
Hier, hier encor j'embrassais son autel,
Et j'allais, transporté d'un sublime délire,
Entonner à sa gloire un cantique immortel:
Mais lorsque je vous vis si touchante et si belle,
Sous mes doigts, tout-à-coup la lyre fut rebelle,
Et l'amitié n'eut pas tous les honneurs du jour:
A chaque son que je formais pour elle,
Mon cœur payait un soupir à l'amour.

LE BORGNE.

ÉPIGRAMME.

Assez voisin de son cercueil,
Un jour certain octogénaire
Se trouva déferré d'un œil;
L'accident était ordinaire:
Aussi, sans en être alarmé,
Il dit: Autant de moins à faire;
C'en est toujours un de fermé.

LE CODE DENIS,

Chanson faite le jour des Rois.

DANS ses états, à tout ce qui respire
Un souverain prétend donner la loi;
C'est le contraire en mon empire;
Le sujet règne sur son roi.

Divise pour régner, la maxime est ancienne;
Elle fut d'un tyran : ce n'est donc pas la mienne.
Vous unir est mon vœu : j'aime la liberté;
Et si j'ai quelque volonté,
C'est que chacun fasse la sienne.

Amis qui composez ma cour,
Au dieu du vin rendez hommage :
Rendez hommage au dieu d'amour :
Aimez et buvez tour à tour,
Buvez pour aimer davantage.
Que j'entende au gré du désir,
Et les éclats de l'allégresse,
Et l'accent doux de la tendresse,
Le choc du verre et le bruit du soupir.
Au frontispice de mon code
Il est écrit : Sois heureux à ta mode,
Car tel est notre bon plaisir.

Fait l'an septante et mil sept cent,
Au petit Carousel en la cour de Marsan;
Assis près d'une femme aimable,
Le cœur nu sur la main, les coudes sur la table.
Signé Denis, sans terre ni château,
Roi par la grâce du gâteau.

ENVOI AUX DAMES.

Vos yeux, depuis long-temps, m'ont appris à connaître
Que le destin nous a fait naître,
Moi pour servir, vous pour donner la loi.
Qui veut d'un roi qui cherche maître?
Personne ici ne dira-t-il, c'est moi?

LES ELEUTÉROMANES,

ou Abdication d'un roi de la Fève; dithyrambe.

Seu super audaces nova dithyrambos
Verba devolvit, numerisque fertur
Lege solutis. HORAT.

ARGUMENT.

LE dithyrambe, genre de poésie le plus fougueux, fut, chez les anciens, un hymne à Bacchus, le dieu de l'ivresse et de la fureur. C'est là que le poëte

se montrait plein d'audace dans le choix de son sujet et la manière de le traiter. Entièrement affranchi des règles d'une composition régulière, et livré à tout le délire de son enthousiasme, il marchait sans s'assujettir à aucune mesure, entassant des vers de toute espèce, selon qu'ils lui étaient inspirés par la variété du rhythme ou de cette harmonie dont la source est au fond du cœur, et qui accélère, ralentit, tempère le mouvement selon la nature des idées, des sentimens et des images. C'est un poëme de ce caractère que j'ai tenté. Je l'ai intitulé : *Les Eleutéromanes*, ou *les Furieux de la Liberté*.

Peut-être suis-je allé au-delà de la licence des anciens. Je regarde dans Pindare la strophe, l'anti-strophe et l'épode, comme trois personnages qui poursuivent de concert le même éloge ou la même satire. La strophe entame le sujet; quelquefois l'anti-strophe interrompt la strophe, s'empare de son idée, et ouvre un nouveau champ à l'épode, qui ménage un repos ou fournit une autre carrière à la strophe. C'est ainsi que dans le tumulte d'une conversation animée, on voit un interlocuteur violent, vivement frappé de la pensée d'un premier interlocuteur, lui couper la parole, et se saisir d'un raisonnement qu'il se promet d'exposer avec plus de chaleur et de force, ou se précipiter dans un écart brillant. La strophe, l'anti-strophe et l'épode gardent la même mesure, parce que l'ode entière se chantait par le poëte seul sur un même chant, ou peut-être sur un chant donné. Mais j'ai pensé que le récit se prêterait à des interruptions, que le chant et l'unité du personnage ancien ne permettaient pas. Mes strophes sont inégales, et mes éleutéromanes paraissent dans chacune, au moment où il me plaît de les introduire. Ce sont trois furies acharnées sur un coupable, *et se relayant* pour le tourmenter. Je me trompe fort, ou ce poëme récité par trois déclamateurs différens produirait de l'effet.

Il ne me reste qu'un mot à dire de la circonstance frivole qui a donné lieu à un poëme aussi grave. Trois années de suite, le sort me fit roi dans la même société. La première année, je publiai mes lois sous le nom de *Code Denis*. La seconde, je me déchaînai contre l'injustice du destin, qui déposait encore la couronne sur la tête la moins digne de la porter. La troisième, j'abdiquai, et j'en dis mes raisons dans ce dithyrambe, qui pourra servir de modèle à un meilleur poëte.

A Rome, dans une même cause, on a vu un orateur exposer le fait, un second établir les preuves, et un troisième prononcer la péroraison ou le morceau pathétique. Pourquoi la poésie ne jouirait-elle pas, à table, entre des convives, d'un privilége accordé à l'éloquence du barreau?

Fabâ abstine. PYTHAG.

Accepte le pouvoir suprême
Quiconque enivré de soi-même
Peut se flatter, émule de Titus,
Que le poison du diadême
N'altérera point ses vertus.
Je n'ai pas cette confiance,
Dont l'intrépide orgueil ne s'étonne de rien.
J'ai connu, par l'expérience,
Que celui qui peut tout, rarement veut le bien.
Éclairé par ma conscience
Sur mon peu de valeur, je l'en crois; et je crains
Que le fatal dépôt de la toute-puissance,
Par le sort ou le choix remis entre mes mains,

D'un mortel plein de bienfaisance,
Ne fît peut-être un fléau des humains.

Ah! que plutôt, modeste élève
Du vieillard de l'antiquité,
Dont un précepte très-vanté
Défend l'usage de la fève,
Du sage Pythagore endossant le manteau,
Je cède ma part au gâteau
A celui qui, doué de la faveur insigne
D'un meilleur estomac et d'une âme plus digne,
Laisse arriver ce jour, sans être épouvanté
De l'indigestion et de la royauté.

Une douleur muette, une haine profonde
Affaisse tour-à-tour et révolte mon cœur,
Quand je vois des brigands dont le pouvoir se fonde
Sur la bassesse et la terreur,
Ordonner le destin et le malheur du monde.
Et moi, je m'inscrirais au nombre des tyrans!
Moi, dont les farouches accens,
Dans le sein de la mort, s'ils avaient pu descendre,
Aux mânes de Brutus iraient se faire entendre!
Et tu les sentirais, généreux Scévola,
De ton bras consumé ressusciter la cendre.
Qu'on m'arrache ce bandeau-là!
Sur la tête d'un Marc-Aurèle
Si d'une gloire pure une fois il brilla,
Cent fois il fut souillé d'une honte éternelle
Sur le front d'un Caligula.

Faut-il enfin déchirer le nuage
Qui n'a que trop long-temps caché la vérité,
Et montrer de l'humanité
La triste et redoutable image
Aux stupides auteurs de sa calamité?
Oui, oui, j'en aurai le courage.
Je veux, lâche oppresseur, insulter à ta rage.
Le jour, j'attacherai la crainte à ton côté;
La haine s'offrira partout sur ton passage;
Et la nuit, poursuivi, troublé,
Lorsque de ses malheurs ton esclave accablé,
Cède au repos qui le soulage,
Tu verras la révolte, aux poings ensanglantés,
Tenir à ton chevet ses flambeaux agités.

La voilà! la voilà! c'est son regard farouche;
C'est elle; et du fer menaçant,

Son souffle, exhalé par ma bouche,
Va dans ton cœur porter le froid glaçant.
Éveille-toi, tu dors au sein de la tempête;
Éveille-toi, lève la tête;
Écoute, et tu sauras qu'en ton moindre sujet,
Ni la garde qui t'environne,
Ni l'hommage imposant qu'on rend à ta personne
N'ont pu de s'affranchir étouffer le projet.

L'enfant de la nature abhorre l'esclavage;
Implacable ennemi de toute autorité,
Il s'indigne du joug; la contrainte l'outrage;
Liberté, c'est son vœu; son cri, c'est liberté.
Au mépris des liens de la société,
Il réclame en secret son antique apanage.
Des mœurs ou grimaces d'usage
Ont beau servir de voile à sa férocité;
Une hypocrite urbanité,
Les souplesses d'un tigre enchaîné dans sa cage,
Ne trompent point l'œil du sage;
Et, dans les murs de la cité,
Il reconnaît l'homme sauvage
S'agitant sous les fers dont il est garotté.

On a pu l'asservir, on ne l'a pas dompté.
Un trait de physionomie,
Un vestige de dignité
Dans le fond de son cœur, sur son front est resté;
Et mille fois la tyrannie,
Inquiète où chercher de la sécurité,
A pâli de l'éclair de son œil irrité.

C'est alors qu'un trône vacille;
Qu'effrayé, tremblant, éperdu,
D'un peuple furieux, le despote imbécille
Connaît la vanité du pacte prétendu.
Répondez, souverains : qui l'a dicté, ce pacte?
Qui l'a signé, qui l'a souscrit?
Dans quel bois, dans quel antre en a-t-on dressé l'acte?
Par quelles mains fut-il écrit?
L'a-t-on gravé sur la pierre ou l'écorce?
Qui le maintient? la justice ou la force?
De droit, de fait, il est proscrit.

J'en atteste les temps; j'en appelle à tout âge;
Jamais au public avantage
L'homme n'a franchement sacrifié ses droits;
S'il osait de son cœur n'écouter que la voix,

Changeant tout-à-coup de langage,
Il nous dirait, comme l'hôte des bois :
« La nature n'a fait ni serviteur ni maître ;
» Je ne veux ni donner ni recevoir de lois. »
Et ses mains ourdiraient les entrailles du prêtre,
Au défaut d'un cordon pour étrangler les rois.

Tu pâlis, vil esclave! être pétri de boue,
Quel aveuglement te dévoue
Aux communs intérêts de deux tigres ligués ?
Sommes-nous faits pour être abrutis, subjugués ?
Quel moment! qu'il est doux pour une muse altière !
L'homme libre, votre ennemi,
Vous a montré son âme fière;
O cruels artisans de la longue misère
Dont tous les siècles ont gémi,
Il vous voit, il se rit d'une vaine colère :
Il est content, si vous avez frémi.

Assez et trop long-temps une race insensée
De ses forfaits sans nombre a noirci ma pensée.
Objets de haine et de mépris,
Tyrans, éloignez-vous. Approchez, jeux et ris.
Que le vin couronne mon verre;
Que la feuille du pampre ou celle du lierre
S'entrelace à mes cheveux gris.
Du plus agréable délire
Je sens échauffer mes esprits.
Vite, qu'on m'apporte une lyre.
Muse d'Anacréon, assis sur son trépié,
Le sceptre des rois sous le pié,
Je veux chanter un autre empire :
C'est l'empire de la Beauté.
Tout sent, tout reconnaît sa souveraineté.
C'est elle qui commande à tout ce qui respire.
Dépouillant sa férocité,
Pour elle, au fond des bois, le Hottentot soupire.
Si le sort quelquefois me place à son côté,
Je la contemple et je l'admire :
Mon cœur, plus jeune, eût palpité.

Mais à présent que les glaces de l'âge
Ont amorti la chaleur de mes sens,
J'économise mon hommage.
La bonté, la vertu, la beauté, les talens
Se sont partagé mon encens.
La *Bonté* qui se plaît à tarir ou suspendre
Les pleurs que l'infortune arrache de mes yeux ;
La *Beauté*, ce présent des cieux,

Qui quelquefois encor verse en mon âme tendre
De tous les sentimens le plus délicieux;
Le *Talent*, émule des dieux,
Soit que de la nature il écarte le voile,
Qu'il fasse respirer ou le marbre ou la toile,
Que par des chants harmonieux,
Occupant mon esprit d'effrayantes merveilles,
Il tourmente mon cœur et charme mes oreilles;
La *Vertu* qui, du sort bravant l'autorité,
Accepte son arrêt, favorable ou sévère,
Sans perdre sa tranquillité;
Modeste dans l'état prospère,
Et grande dans l'adversité.

Celui qui la choisit pour guide,
D'un peuple ombrageux et léger,
Peut, à l'exemple d'Aristide,
Souffrir un dédain passager:
Mais quand l'ordre des destinées,
Qui des hommes de bien et des hommes méchans
A limité le nombre des années,
Amène ses derniers instans:
Athène entière est en alarmes;
De tous les yeux on voit couler les larmes;
C'est un père commun pleuré par ses enfans.
Long-temps après sa mort sa cendre est révérée;
Long-temps après sa mort sa justice honorée,
Entretien du vieillard, instruit les jeunes gens.

Aristide n'est plus; mais sa mémoire dure
Dans les fastes du genre humain;
Et l'herbe même, au temps où renaît la verdure,
Ne peut croître sur le chemin
Qui conduit à sa sépulture.

D'honneurs, de titres et d'aïeux,
Des écussons de la noblesse,
Des chars brillans de la richesse
Qu'on soit ivre à la cour; à Paris, envieux:
Laissons sa sottise au vulgaire.
La bonté, la vertu, la beauté, les talens,
Seront pour nous, qu'un goût plus sûr éclaire,
Les seules grandeurs sur la terre
Dignes qu'en leur faveur on distingue des rangs:
Tout le reste n'est que chimère.
Issus d'un même sang, enfans d'un même père,
Oublions en ce jour toute inégalité.
Naigeon, sois mon ami; Sedaine, sois mon frère.

Bornons notre rivalité
A qui saura le mieux caresser sa bergère,
Célébrer ses faveurs, et boire à sa santé.

CHARADE.

A Mme. DE PRUNEVAUX.

Ma première enivre le monde:
Pour la traiter avec mépris,
Il faudrait être la seconde,
Et leur ensemble a quelque prix.

De ma première on fait un cas extrême,
Vous l'avez souvent à la main.
Ma seconde est en vous, ma seconde est vous-même,
Et mon tout partagé formerait votre sein.

Si l'on s'en tient au lot de ma dernière,
Il faut s'attendre à des jaloux;
Mais au défaut de la première
L'esprit languit dans la poussière,
Et la beauté se fane sans époux.

Utile en paix, utile en guerre,
Désir et poison des humains,
Un insensé me tira de la terre;
Je corrompis son cœur et je souillai ses mains;
Voilà ma syllabe première:
Ma seconde habite les cieux,
Voltige autour de vous, se montre dans vos yeux;
C'est un pur esprit de lumière.

Lorsque le Tout-Puissant, bien ou mal à propos,
Sortant un jour de son repos,
Visita la nuit éternelle,
Il était porté sur mon aile;
Et tandis que sa main posait les fondemens
De la machine immense,
Mes chants unis à dix mille instrumens
De la nuit incréée écartaient le silence.

Vous ne me nommez pas, et l'énigme vous fuit?
Eh bien, lisez donc ce qui suit.

Jeune homme arrête et souffre qu'un moment
Je demeure où j'ai pris naissance....
Mais il ne m'entend pas : l'homme est capricieux ;
Tous les jours son impatience
Pour une courte jouissance
Détruit de l'avenir l'espoir délicieux.
Bientôt, hélas! sa main légère
M'a séparé d'avec mon père,
Et va m'attacher au lacet
Qui serre le joli corset
De sa jeune et tendre bergère.
Là si mon règne fut charmant,
Il fut bien court : presqu'avant que de naître,
Je mourus où le jeune amant
Se mourait, lui, de ne pas être.

Ainsi l'homme, jouet de sa folle pensée,
Court après le plaisir, n'atteint que la douleur
Sous son vêtement déguisée,
Et dans son ardeur insensée
Perd le fruit pour cueillir la fleur.

Y êtes-vous enfin ? = Non. = La chose est étrange!
Et vous avez de l'esprit comme un ange!
Et votre bourse est pleine d'or !
M'entendez-vous ? = Non, pas encor. =
Mais j'ai tout dit. = Il est vrai, c'est..... (1).

LETTRE A Mme. DE ***.

Madame,

Je crains toute épithète, et ne mérite point celle de philosophe : je ne suis ni d'âge ni d'étoffe à faire un Caton, et il est cent occasions où je serais bien fâché qu'une femme aimable n'eût à louer que ma sagesse.

Pour poëte, je ne me souviens pas d'avoir sommeillé sur le Parnasse assez long-temps pour être à mon réveil salué de ce nom.

Pour faire un vers, mauvais ou bon,
Je ne vais point à la fontaine
Qui baigne le sacré vallon ;
J'aime la jeune Célimène,
Sa gorge fait mon Hélicon ;
Or devinez mon Hippocrène.

(1) Orange.

Le titre de musicien ne me va plus. Il y a cinq ou six ans que j'ai perdu le peu de voix que j'avais, par la raison que nous ne pratiquons pas en France la méthode de la faire durer autant qu'en Italie.

La stérilité du menton est donc la seule qualité qui soit commune entre Phébus et moi. Aussi ses malheurs ne me touchent-ils guères, et je vous jure que si j'avais vécu comme lui avec neuf pucelles, et qu'elles eussent eu la même bonne volonté pour moi, mortel chétif, j'aurais mieux employé mon temps que ce dieu.

Quant à Daphné, vous conviendrez que cette fille était de mauvais goût, et qu'avec toutes les raisons qu'elle avait de se défier d'un chanteur qui allait jusqu'en A-mi-la, il valait mieux risquer d'être déesse, que de s'exposer à devenir laurier, et faire la récompense de l'amant que la couronne du poëte.

Enfin, madame, je n'ai ni les vices ni les vertus d'Apollon, seul de ses frères à qui leur père ait accordé un équipage et même assez brillant. Il tranchait du petit-maître, et personne ne l'est moins que je le suis. Né jaloux jusqu'à la fureur, il fit à Vénus une tracasserie dont je suis incapable; car si je ne parviens pas à me procurer le bonheur de Mars, je ne suis pas homme à donner à Vulcain avis de son malheur.

LE PÉRIL DU MOMENT.

Mon âme s'élançait vers sa bouche ingénue;
Je sentais ses beaux bras doucement me presser;
Moment terrible et doux! je tremble d'y penser.
Ses yeux cherchaient mes yeux; sa gorge toute nue
Tressaillit sous ma main; que j'y trouvais d'appas!
Quel trouble j'éprouvai! que ne devins-je pas!
Je t'en atteste, amour. Telle fut mon ivresse,
Qu'un seul instant de plus.... Ah! j'irai chez les morts
Sans connaître le crime et sentir le remords;
Car j'ai pu demeurer fidèle à ma maîtresse.

LETTRES DIVERSES.

A M. PIGALE,

Sur le Mausolée du maréchal de Saxe.

1756.

Comme je suis très-sensible aux belles choses, depuis, monsieur, que j'ai vu votre Mort, votre Hercule, votre France, et vos Animaux, j'en suis obsédé. J'ai beaucoup pensé aux critiques qu'on vous a faites, et je me crois obligé en conscience de vous avertir, que celles qui tombent sur votre Amour, ne marquent pas une véritable idée du sublime dans les personnes à qui elles se sont présentées; que ces critiques passeront, et que ce casque dont vous aurez couvert la tête de votre enfant, restera et détruira en partie ce contraste du doux et du terrible que quelques artistes anciens ont si bien connu, et qui produit toujours le frémissement dans ceux qui sont faits pour admirer leurs ouvrages.... Celui qui saura voir, sera frappé dans le vôtre d'un enfant et d'une femme en pleurs, mis en opposition ici avec votre Hercule, là avec un spectre effrayant; *d'un autre* côté, avec ces animaux que vous avez si bien renversés les uns sur les autres. Supprimez cette figure, plus d'harmonie dans la composition; les autres figures seront désunies; la France adossée à de grands drapeaux nus n'aura plus d'effet, et l'œil sera choqué de rencontrer presque dans une ligne droite, dont rien ne rompra la direction, trois têtes de suite, celles du Maréchal, de la France et de la Mort. Transformez cet Amour en un génie de la guerre, et vous n'aurez plus qu'une seule figure douce et pathétique contre un grand nombre de natures fortes et de figures terribles. J'en appelle à vos yeux et à ceux du premier homme de goût que vous placerez devant votre ouvrage, et qui voudra bien se transporter au-delà du moment présent. J'ajouterai que le symbole de la guerre sera double, et que ce second symbole, déjà superflu par lui-même, sera encore équivoque; car, pourquoi ne prendrait-on pas sous un casque un enfant avec son flambeau, pour ce qu'il est en effet, pour un amour déguisé? Pour Dieu, monsieur, laissez cet enfant ce que votre génie l'a fait. Je suis sûr que ce que je vous dis, la postérité le verra, le sentira, le dira; et n'allez pas croire qu'elle examine jamais avec nos caillettes de Paris et nos aristarques modernes, si décens et si petits, en quel lieu le Maréchal allait prendre les femmes qu'il destinait à ses plaisirs. L'Amour entre dans les compositions les plus nobles, antiques et modernes : il n'eut point

été déplacé sur le tombeau d'Hercule ; cet Hercule fut sa plus grande victime. L'Amour eût marqué dans un pareil monument, comme dans le vôtre, que ce héros, de même que votre Maréchal, avait eu la passion des femmes, et que cette passion lui avait ôté la vie au milieu de ses triomphes. Adieu, monsieur. Quand on sait produire de belles choses, il ne faut pas les abandonner avec faiblesse. Un grand artiste comme vous, doit s'en rapporter à lui-même plus qu'à personne. Et croyez-vous, monsieur, que s'il s'agissait d'avoir son avis et de le préférer à celui du maître dont on juge la composition, je n'aurais pas eu le mien comme un autre ? Selon mon goût à moi, par exemple, la Mort courbée sur le tombeau, la main gauche appuyée sur le devant, et relevant la pierre de la main droite, aurait été toute entière à cette action ; elle n'eût ni regardé le héros, ni entendu la France : la mort est aveugle et sourde. Son moment vient, et la tombe se trouve ouverte. J'aurais laissé tomber mollement les bras du Maréchal, et il serait descendu en tournant la tête avec quelque regret sur les symboles d'une gloire qu'il laissait après lui, il en eût été plus pathétique et plus vrai ; car quelque héros qu'on soit, on a toujours du regret à mourir. Le reste du monument serait demeuré comme il est, excepté peut-être que j'aurais couvert les os du squelette d'une peau sèche qui en aurait laissé voir les nodus, et qu'on n'en aurait aperçu que les pieds, les mains, et le bas du visage. C'eût été un être vivant ; cet être en fût devenu plus terrible encore ; et l'on eût sauvé l'absurdité de faire voir, entendre et parler un fantôme qui n'a ni langue, ni yeux, ni oreilles. Voilà, monsieur, ce que j'aurais voulu ; mais j'ai pensé que quand un grand ouvrage était porté à un haut point de perfection, et que l'effet en était grand, il valait mieux se taire que de jeter de l'incertitude dans les idées de l'artiste, et que de l'exposer à gâter un chef-d'œuvre. Je vous conseille donc de ne faire aucune attention à ce que je viens d'avoir la témérité de vous dire, et de laisser votre monument tel qu'il est. Ce sera toujours un des plus beaux morceaux de sculpture qu'il y ait en Europe. Je suis, etc.

A M. L.....

1756.

Il y a, mon cher, tant de griefs dans votre lettre, qu'un gros volume, tel que je suis condamné d'en faire, m'acquitterait à peine, si je donnais à chaque chose plus de quatre mots de réponse que vous me demandez. Si vous êtes toujours aussi pressé de secours que vous le dites, pourquoi attendez-vous

à la dernière extrémité pour les appeler? Vos amis ont ass d'honnêteté et de délicatesse pour vous prévenir; mais erra comme vous êtes, ils ne savent jamais où vous prendre. On n'ob tint pas la première rescription qui vous fut envoyée au promptement qu'on l'aurait désirée, parce qu'on n'en accord point pour des sommes aussi modiques : elle était datée du 1- elle ne fut remise à D... que le 18, et à moi que le 19 : le 2 les lettres ne partaient pas : ajoutez à ces délais sept à hui jours de poste, et vous retrouverez ces douze jours de retard que vous me reprochez... *Que je me suppose le patient si je peux.* Et depuis trois ou quatre ans que je ne reçois que des injures en retour de mon attachement pour vous, ne le suis-je pas? Et ne faut-il pas que je me mette à tout moment à votre place pour les oublier, ou n'y voir que les effets naturels d'un tempérament aigri par les disgrâces et devenu féroce?... *Je ne vous répondis point, je n'envoyai point le mot de recommandation pour M. de V...;* c'est que j'avais résolu de vous servir et de ne plus vous écrire. Je ne connais point V...; je l'aurais connu, que je ne vous aurais point adressé à lui. Cet homme est dangereux, et vous eussiez fait à frais communs des imprudences dont vous eussiez porté toute la peine. Voilà *les raisons* de mon silence. *Je me soucie peu*, dites-vous, *de la manière dont vous voyez mes procédés*; il est vrai que je me soucie beaucoup plus qu'ils soient bons. Tant que je n'aurai point de reproches à me faire, je serai peu touché des vôtres. Le point important, mon ami, c'est que l'injustice ne soit pas de mon côté. Je passe par-dessus les cinq ou six lignes qui suivent, parce qu'elles n'ont point le sens commun. Si un homme a cent bonnes raisons, il peut en avoir une mauvaise; c'est toujours à celle-ci que vous vous en tenez.

Mais, venons à l'affaire de votre manuscrit; c'est un ouvrage capable de me perdre; c'est après m'avoir chargé à deux reprises des outrages les plus atroces et les plus réfléchis, que vous m'en proposez la révision et l'impression. Vous n'ignoriez pas que j'avais femme et enfant, que j'étais noté, que vous me mettiez dans le cas des récidives : n'importe, vous ne faites aucune de ces considérations, ou vous les négligez; vous me prenez pour un imbécile, ou vous en êtes un; mais vous n'êtes point un imbécile. L'on doit n'exiger jamais d'un autre ce que vous ne feriez pas pour lui, ou soumettez-vous à des soupçons de finesse ou d'injustice. Je vois les projets des hommes, et je m'y prête souvent, sans daigner les désabuser sur la stupidité qu'ils me supposent. Il suffit que j'aperçoive dans leur objet une

grande utilité pour eux, assez peu d'inconvénient pour moi. Ce n'est pas moi qui suis une bête, toutes les fois qu'on me prend pour tel.

Aux yeux du peuple, votre morale est détestable ; c'est de la petite morale, moitié vraie, moitié fausse, moitié étroite aux yeux du philosophe. Si j'étais un homme à sermons et à messes, je vous dirais : ma vertu ne détruit point mes passions ; elle les tempère seulement, et les empêche de franchir les lois de la droite raison. Je connais tous les avantages prétendus d'un sophisme et d'un mauvais procédé, d'un sophisme bien délicat, d'un procédé bien obscur, bien ténébreux ; mais je trouve en moi une égale répugnance à mal raisonner et à mal faire. Je suis entre deux puissances dont l'une me montre le bien et l'autre m'incline vers le mal. Il faut prendre parti. Dans les commencemens le moment du combat est cruel, mais la peine s'affaiblit avec le temps; il en vient un où le sacrifice de la passion ne coûte plus rien ; je puis même assurer par expérience qu'il est doux : on en prend à ses propres yeux tant de grandeur et de dignité ! La vertu est une maîtresse à laquelle on s'attache autant par ce qu'on fait pour elle, que par les charmes qu'on lui croit. Malheur à vous si la pratique du bien ne vous est pas assez familière, et si vous n'êtes pas assez en fonds de bonnes actions pour en être vain, pour vous en complimenter sans cesse, pour vous enivrer de cette vapeur et pour en être fanatique.

Nous recevons, dites-vous, *la vertu comme le malade reçoit un remède*, auquel il préférerait, s'il en était cru, toute autre chose qui flatterait son appétit. Cela est vrai d'un malade insensé : malgré cela, si ce malade avait eu le mérite de découvrir lui-même sa maladie, celui d'en avoir trouvé, préparé le remède, croyez-vous qu'il balançât à le prendre, quelque amer qu'il fût, et qu'il ne se fît pas un honneur de sa pénétration et de son courage. Qu'est-ce qu'un homme vertueux ? C'est un homme vain de cette espèce de vanité, et rien de plus. Tout ce que nous faisons, c'est pour nous : nous avons l'air de nous sacrifier, lorsque nous ne faisons que nous satisfaire. Reste à savoir si nous donnerons le nom de sages ou d'insensés à ceux qui se font une manière d'être heureux aussi bizarre en apparence que celle de s'immoler. Pourquoi les appellerions-nous insensés, puisqu'ils sont heureux, et que leur bonheur est si conforme au bonheur des autres ? Certainement ils sont heureux ; car, quoiqu'il leur en coûte, ils sont toujours ce qui leur coûte le moins. Mais si vous voulez bien peser les avantages qu'ils se procurent, et surtout les inconvéniens qu'ils évitent, vous aurez

bien de la peine à prouver qu'ils sont déraisonnables. Si jamais vous l'entreprenez, n'oubliez pas d'apprécier la considération des autres et celle de soi-même, tout ce qu'elles valent : n'oubliez pas non plus qu'une mauvaise action n'est jamais impunie; je dis jamais, parce que la première que l'on commet, dispose à une seconde, celle-ci à une troisième, et que c'est ainsi qu'on s'avance peu à peu vers le mépris de ses semblables, le plus grand de tous les maux. Déshonoré dans une société, dira-t-on, je passerai dans une autre où je saurai bien me procurer les honneurs de la vertu : erreur. Est-ce qu'on cesse d'être méchant à volonté? Après s'être rendu tel, ne s'agit-il que d'aller à cent lieues pour être bon, ou que de s'être dit : je veux l'être? Le pli est pris, il faut que l'étoffe le garde.

C'est ici, mon cher, que je vais quitter le ton de prédicateur pour prendre, si je peux, celui de philosophe. Regardez-y de près, et vous verrez que le mot liberté est un mot vide de sens; qu'il n'y a point et qu'il ne peut y avoir d'êtres libres ; que nous ne sommes que ce qui convient à l'ordre général, à l'organisation, à l'éducation et à la chaîne des événemens. Voilà ce qui dispose de nous invinciblement. On ne conçoit non plus qu'un être agisse sans motif, qu'un des bras d'une balance agisse sans l'action d'un poids, et le motif nous est toujours extérieur, étranger, attaché ou par une nature ou par une cause quelconque, qui n'est pas nous. Ce qui nous trompe, c'est la prodigieuse variété de nos actions, jointe à l'habitude que nous avons prise tout en naissant, de confondre le volontaire avec le libre. Nous avons tant loué, tant repris, nous l'avons été tant de fois que c'est un préjugé bien vieux que celui de croire que nous et les autres voulons, agissons librement. Mais s'il n'y a point de liberté, il n'y a point d'action qui mérite la louange ou le blâme; il n'y a ni vice ni vertu, rien dont il ne faille récompenser ou châtier. Qu'est-ce qui distingue donc les hommes? la bienfaisance et la malfaisance. Le malfaisant est un homme qu'il faut détruire et non punir; la bienfaisance est une bonne fortune, et une vertu. Mais quoique l'homme bien ou malfaisant ne soit pas libre, l'homme n'en est pas moins un être qu'on modifie ; c'est par cette raison qu'il faut détruire le malfaisant sur une place publique. De là les bons effets de l'exemple, des discours, de l'éducation, du plaisir, de la douleur, des grandeurs, de la misère, etc.; de là une sorte de philosophie pleine de commisération, qui attache fortement aux bons, qui n'irrite non plus contre le méchant, que contre un ouragan qui nous remplit les yeux de poussière. Il n'y a qu'une sorte de causes, à proprement parler; ce sont les causes physiques. Il n'y a

qu'une sorte de nécessité : c'est la même pour tous les êtres, quelque distinction qu'il nous plaise d'établir entre eux, ou qui y soit réellement. Voilà ce qui me réconcilie avec le genre humain ; c'est pour cette raison que je vous exhortais à la philanthropie. Adoptez ces principes si vous les trouvez bons, ou montrez-moi qu'ils sont mauvais. Si vous les adoptez, ils vous réconcilieront aussi avec les autres et avec vous-même : vous ne vous saurez ni bon ni mauvais gré d'être ce que vous êtes. Ne rien reprocher aux autres, ne se repentir de rien : voilà les premiers pas vers la sagesse. Ce qui est hors de là est préjugé, fausse philosophie. Si l'on s'impatiente, si l'on jure, si l'on mord la pierre, c'est que dans l'homme le mieux constitué, le plus heureusement modifié, il reste toujours beaucoup d'animal avant que d'être misanthrope : voyez si vous en avez le droit. Au demeurant, voilà votre apologie; la mienne est celle de tous les hommes. Il y a bien de la différence entre se séparer du genre humain et le haïr. Mais pourriez-vous me dire si, parmi tous les hommes il en est un seul qui vous ait fait la centième partie du mal que vous vous êtes fait à vous-même? Est-ce la malice des hommes qui vous rend triste, inquiet, mélancolique, injurieux, vagabond, moribond ? Pardonnez-moi la question ; nous raisonnons et vous connaissez bien ma façon de penser. Si les méchans sont plus entreprenans avec vous qu'avec un autre, et cela à proportion de votre faiblesse et de votre impuissance, c'est la loi générale de la nature; il faut, s'il vous plaît, s'y soumettre : car il y aurait peut-être bien du mal à la changer ; et puis ne dirait-on pas que la nature entière conspire contre vous; que le hasard a rassemblé toutes les sortes d'infortunes pour les verser sur votre tête? Où diable avez-vous pris cet orgueil-là? mon cher, vous vous estimez trop, vous vous accordez trop d'importance dans l'univers. Excepté une ou deux personnes, qui vous aiment, qui vous plaignent, qui vous excusent, tout est tranquille autour de vous, et dormez. Avec vos 500 livres, où vous êtes et ce que vous êtes, vous êtes mieux que moi avec mes 2500 livres où je suis et ce que je suis. Vos criailleries impatientent D..... Et n'est-il pas vrai que si tous ceux qui sont plus malheureux que vous, faisaient autant de vacarme, on ne tiendrait pas dans ce monde? ce serait un sabbat interminable. Qu'est-ce que vous voulez dire avec tout ce galimatias de *pitié qu'on n'a point de vous, de mauvais offices qu'on vous rend, de votre perte qu'on veut, d'abîmes qu'on vous creuse, de précipice qui vous entraîne*? Et f.... une bonne fois pour toutes, laissez là vos accusations, ces jérémiades, et rapprochez-vous des hommes dont vous vous plaignez, pour les voir tels qu'ils sont, et arrêtez

ce torrent d'invectives et de fiel qui coule depuis quatre ans. Vous avez dit : *je n'ai pas assez*, et D... a fait davantage. J'y ajoute peu de chose ; mais vous pouvez y compter tant que je vivrai. Vous avez dit encore : *mais tout peut m'échapper*, et D... a assuré votre sort. De quoi s'agit-il à présent ? on est exact. Pourquoi faites-vous des demandes qui sont au moins déplacées ? A juger de la position de D... par la mienne, je puis me priver en trois mois de 25 francs, mais non de 50 ; chacun a son arrangement.

Vous vous indignez du ton de D..., mais ne connaissez-vous pas son caractère et sa dialecte ? Tel mot ne signifie rien dans la bouche d'un homme honnête, mais violent, qui outrage dans la bouche d'un autre qui pèse toutes les syllabes. Vous vous piquez de connaître les hommes, et vous en êtes encore à ignorer que chacun a sa langue qu'il faut interpréter par le caractère.

Si le hasard vous jetait dans quelque embarras, notre conduite vous permet-elle de penser qu'on vous y laisserait ? Vous demandez donc à D... ce qu'on ne refuse à personne, et vous marquez toujours à vos amis de la défiance ; et mortdieu, allez droit votre chemin, et soyez sûr de ceux que vous n'avez point encore vu broncher.

J'avais envie de vous suivre jusqu'au bout ; mais je n'en ai pas le temps, et grâce à votre lettre qui ne finit point, voici un bavardage éternel. Cependant combien d'injures, de soupçons, de mots aussi ridiculement que malignement jetés, que j'aurais à reprendre encore ! mais je vous ferai bien rougir de toutes ces sottises, si vous revenez jamais de votre délire.... *Vous voudriez ne me rien devoir.... j'ai occasionné en partie votre mauvaise situation.... je veux vous perdre....* qu'est-ce que cela signifie ? et pour Dieu, laissez-là toutes ces f... phrases, et surtout, considérez qu'à la fin on se rassasie d'invectives. En vérité, je ne conçois pas comment vous osez vous plaindre du ton de D.... et en prendre avec moi un aussi déplacé.

Je ferai ce que vous me demandez dans votre lettre. Adieu, portez-vous bien, et tenez-vous en sur le compte de vos amis, au témoignage de votre conscience. Ce n'est pas elle, c'est votre mauvais jugement qui ne cesse de les accuser. Adieu, encore une fois adieu. *Du jour de la Saint-Pierre.*

FRAGMENT D'UNE LETTRE A Mlle. VOLAND.

Du Grand-Val (1), le 20 octobre 1760.

..... SUR les sept heures, on s'est mis à des tables de jeux.

(1) Maison de campagne du baron d'Holbach.

et M. Le Roi, Grimm, l'abbé Galiani et moi nous avons causé. Oh! pour cette fois, je vous apprendrai à connaître l'abbé, que peut-être vous n'avez regardé jusqu'à présent que comme un agréable. Il est mieux que cela.

Il s'agissait entre Grimm et M. Le Roi, du génie qui crée et de la méthode qui ordonne. Grimm déteste la méthode; c'est, selon lui, la pédanterie des lettres; ceux qui ne savent qu'arranger feraient aussi bien de rester en repos; ceux qui ne peuvent être instruits par des choses arrangées feraient aussi bien de rester ignorans. = Mais c'est la méthode qui fait valoir. = Et qui gâte. = Sans elle on ne profiterait de rien. = Qu'en se fatigant, et cela ne serait que mieux. Où est la nécessité que tant de gens sachent autre chose que leur métier? = Ils dirent beaucoup de choses que je ne vous rapporte pas, et ils en diraient encore si l'abbé Galiani ne les eût interrompus comme ceci:

Mes amis, je me rappelle une fable, écoutez-la; elle sera peut-être un peu longue, mais elle ne vous ennuiera pas.

Un jour, au fond d'une forêt, il s'éleva une contestation sur le chant entre le rossignol et le coucou. Chacun prise son talent. Quel oiseau, disait le coucou, a le chant aussi facile, aussi simple, aussi naturel et aussi mesuré que moi? Quel oiseau, disait le rossignol, l'a plus doux, plus varié, plus éclatant, plus léger, plus touchant que moi?

LE COUCOU.

Je dis peu de choses, mais elles ont du poids, de l'ordre et on les retient.

LE ROSSIGNOL.

J'aime à parler, mais je suis toujours nouveau et je ne fatigue jamais. J'enchante les forêts, le coucou les attriste. Il est tellement attaché aux leçons de sa mère, qu'il n'oserait hasarder un ton qu'il n'a pas appris d'elle. Moi, je ne connais point de maître, je me joue des règles, c'est surtout lorsque je les enfreins qu'on m'admire. Quelle comparaison de sa fastidieuse méthode avec mes heureux écarts!

Le coucou essaya plusieurs fois d'interrompre le rossignol, mais les rossignols chantent toujours et n'écoutent point, c'est un peu leur défaut. Le nôtre, entraîné par ses idées, les suivait avec rapidité, sans se soucier des réponses de son rival. Cependant, après quelques dits et contredits, ils convinrent de s'en rapporter au jugement d'un tiers animal. Mais où trouver ce tiers également instruit et impartial qui les jugera? Ce n'est pas sans peine qu'on trouve un bon juge. Ils vont en en cherchant un partout.

Ils traversaient une prairie lorsqu'ils aperçurent un âne des plus graves et des plus solennels; depuis la création de l'espèce, aucun n'avait porté d'aussi longues oreilles. Ah! dit le coucou en le voyant, nous sommes trop heureux; notre querelle est une affaire d'oreilles, voilà notre juge, Dieu le fit pour nous tout exprès.

L'âne broutait. Il n'imaginait guère qu'un jour il jugerait de musique, mais la Providence s'amuse à beaucoup d'autres choses. Nos deux oiseaux s'abattent devant lui, le complimentent sur sa gravité et sur son jugement, lui exposent le sujet de leur dispute, et le supplient très-humblement de les entendre et de décider; mais l'âne, détournant à peine sa lourde tête, et n'en perdant pas un coup de dent, leur fit signe de ses oreilles qu'il a faim, et qu'il ne tient pas aujourd'hui son lit de justice. Les oiseaux insistent, l'âne continue de brouter; en broutant son appétit s'apaise. Il y avait quelques arbres plantés sur la lisière du pré: Eh bien, leur dit-il, allez-là, je m'y rendrai; vous chanterez, je digérerai, je vous écouterai, et puis je vous en dirai mon avis. Les oiseaux vont à tire-d'aile et se perchent. L'âne les suit de l'air et du pas d'un président à mortier qui traverse les salles du palais; il arrive, il s'étend à terre et dit: Commencez, la cour vous écoute.... *C'est lui qui était toute la cour.*

Le coucou dit: Monseigneur, il n'y a pas un mot à perdre de mes raisons. Saisissez bien le caractère de mon chant, et surtout daignez en observer l'artifice et la méthode; puis se rengorgeant et battant chaque fois des ailes, il chanta: Coucou, coucoucou, coucou, coucoucoucou, coucoucou, coucou; et après avoir combiné cela de toutes les manières possibles, il se tut.

Et le rossignol, sans préambule, déploie sa voix, s'élance dans les modulations les plus hardies, suit les chants les plus neufs et les plus recherchés; ce sont des cadences ou des tenues à perte d'haleine; tantôt on entendait les sons descendre et murmurer au fond de sa gorge, comme l'onde d'un ruisseau qui se perd sourdement entre des cailloux; tantôt on l'entendait se lever, se renfler peu à peu, remplir l'étendue des airs et y demeurer comme suspendu; il était successivement doux, léger, brillant, pathétique, et quelque caractère qu'il prît, il peignait; mais son chant n'était pas fait pour tout le monde.

Emporté par son enthousiasme, il chanterait encore; mais l'âne qui avait déjà bâillé plusieurs fois, l'arrêta et lui dit: Je me doute que tout ce que vous avez chanté là est fort beau, mais je n'y entends rien; cela me paraît bizarre, brouillé, décousu: vous êtes peut-être plus savant que votre rival, mais il est plus méthodique que vous, et j'en suis, moi, pour la méthode. Et

l'abbé, s'adressant à M. Le Roi, et montrant Grimm du doigt, voilà, lui dit-il, le rossignol, vous êtes le coucou, et moi, je suis l'âne qui vous donne gain de cause. Bonsoir.

Les contes de l'abbé sont bons, mais il les joue supérieurement; on n'y tient pas. Vous auriez trop ri de lui voir tendre son cou en l'air et faire la petite voix pour le rossignol, se rengorger et prendre le ton rauque pour le coucou, redresser ses oreilles, et imiter la gravité bête et lourde de l'âne, et tout cela naturellement et sans y toucher; c'est ce qui est pantomime depuis la tête jusqu'aux pieds. M. Le Roi prit le parti de louer la fable et d'en rire.

A VOLTAIRE.

Du 28 novembre 1760.

Monsieur et cher maître,

L'ami Thiriot aurait bien mieux fait de vous entretenir du bel enthousiasme qui nous saisit ici, à l'hôtel de Clermont-Tonnerre, lui, l'ami d'Amilaville et moi, et des transports d'admiration et de joie auxquels nous nous livrâmes deux ou trois heures de suite, en causant de vous et des prodiges que vous opérez tous les jours, que de vous tracasser de quelques méchantes observations communes que je hasardai entre nous sur votre dernière pièce. C'est bien à regret que je vous les communique; mais puisque vous l'exigez, les voici.

Rien à objecter à votre premier acte. Il commence avec dignité, marche de même, et finit en nous laissant dans la plus grande attente.

Mais l'intérêt ne me semble pas s'accroître au second, à proportion des événemens. Pourquoi cela? Vous le savez mieux que moi. C'est que les événemens ne sont presque rien en eux-mêmes, et que c'est de l'art magique du poëte qu'ils empruntent toute leur importance. C'est lui qui nous fait des terreurs, etc.

Tant qu'Argire ne me montrera pas la dernière répugnance à croire Aménaïde coupable de trahison, malgré la preuve qu'il pense en avoir; tant que la tendresse paternelle ne luttera pas contre cette preuve, comme elle le doit; tant que je n'aurai pas vu ce malheureux père se désoler, appeler sa fille, embrasser ses genoux, s'adresser aux chefs de l'état, les conjurer par ses cheveux blancs, chercher à les fléchir par la jeunesse de son enfant, tout tenter pour sauver cet enfant, l'acte n'aura pas son effet. Je ne prendrai jamais à Aménaïde plus d'intérêt que je n'en verrai prendre à son père. Tâchez donc qu'Argire soit plus père, s'il se peut; et que je connaisse davantage Aménaïde. Ne

serait-ce pas une belle scène que celle où le père la presserait
s'ouvrir à lui, où Aménaïde ne pourrait lui répondre ?

Le troisième acte est de toute beauté. Rien à lui comparer
théâtre, ni dans Racine, ni dans Corneille. Ceux qui n'ont
approuvé qu'on redît à Tancrède ce qui s'était passé avant
arrivée, sont des gens qui n'ont ni le goût de la vérité, ni
goût de la simplicité ; à force de faire les entendus, ils montre
qu'ils ne s'entendent à rien. Dieu veuille que je n'encourre pa
la même censure de votre part.

Ah! mon cher maître, si vous voyiez la Clairon traversant
scène, à demi-renversée sur les bourreaux qui l'environnent,
genoux se dérobant sous elle, les yeux fermés, les bras tomba
comme morte ; si vous entendiez le cri qu'elle pousse en aper-
cevant Tancrède, vous resteriez plus convaincu que jamais que
le silence et la pantomime ont quelquefois un pathétique q
toutes les ressources de l'art oratoire n'atteignent pas.

J'ai dans la tête un moment de théâtre où tout est muet, e
où le spectateur reste suspendu dans les plus terribles alarme

Ouvrez vos portefeuilles. Voyez l'Esther du Poussin paraissa
devant Assuérus ; c'est la Clairon allant au supplice. Mais pou-
quoi Aménaïde n'est-elle pas soutenue par ses femmes comm
l'Esther du Poussin? Pourquoi ne vois-je pas sur la scène le mêm
groupe ?

Après ce troisième acte je ne vous dissimulerai pas que
tremblai pour le quatrième ; mais je ne tardai pas à me rass-
rer. Beau, beau.

Le cinquième me parut traîner. Il y a deux récitatifs. Il fau
je crois, en sacrifier un, et marcher plus vite. Ils vous dirot
tous, comme moi : Supprimez, supprimez, et l'acte sera parfa

Est-ce là tout? Non. Voici encore un point sur lequel il n'y
a pas d'apparence que nous soyons d'accord. Tancrède doit-
croire Aménaïde coupable? Et s'il la croit coupable, a-t-il
droit de s'en offenser? Il arrive. Il la trouve convaincue de tra-
son par une lettre écrite de sa propre main, abandonnée de s
père, condamnée à mourir, et conduite au supplice. Quan
sera-t-il permis de soupçonner une femme, si l'on n'y est pa
autorisé par tant de circonstances? Vous m'opposerez les mœu
du temps, et la belle confiance que tout chevalier devait av
dans la constance et la vertu de sa maîtresse. Avec tout cela,
me semblerait plus naturel qu'Aménaïde reconnût que les ap-
parences les plus fortes déposent contre elle ; qu'elle en admi
d'autant plus la générosité de son amant ; que leur premie
entrevue se fît en présence d'Argire et des principaux de l'éta

qu'il fût impossible à Aménaïde de s'expliquer clairement ; que Tancrède lui répondît comme il fait ; et qu'Aménaïde, dans son désespoir, n'accusât que les circonstances. Il y en aurait bien assez pour la rendre encore malheureuse et intéressante.

Et lorsqu'elle apprendrait les périls auxquels Tancrède est exposé, et qu'elle se résoudrait à voler au milieu des combattans et à périr s'il le faut, pourvu qu'en expirant elle puisse tendre les bras à Tancrède et lui crier : Tancrède, j'étais innocente ; croyez-vous alors que le spectateur le trouverait étrange ?

Voilà, monsieur et cher maître, les puérilités qu'il a fallu vous écrire. Revenez sur votre pièce ; laissez-la comme elle est ; et soyez sûr, quoi que vous fassiez, que cette tragédie passera toujours pour originale, et dans son sujet, et dans la manière dont il est traité.

On dit que mademoiselle Clairon demande un échafaud dans la décoration ; ne le souffrez pas, morbleu. C'est peut-être une belle chose en soi ; mais si le génie élève jamais une potence sur la scène, bientôt les imitateurs y accrocheront le pendu en personne.

M. Thiriot m'a envoyé, de votre part, un exemplaire complet de vos OEuvres. Qui est-ce qui le méritait mieux, que celui qui a su penser et qui a eu le courage d'avouer, depuis dix ans, à qui le veut entendre, qu'il n'y a aucun auteur français qu'il aimât mieux être que vous ? En effet, combien de couronnes diverses rassemblées sur cette tête ! Vous avez fait la moisson de tous les lauriers ; et nous allons glanant sur vos pas, et ramassant par-ci par-là quelques petites feuilles que vous avez négligées et que nous nous attachons fièrement sur l'oreille, en guise de cocarde, pauvres enrôlés que nous sommes !

Vous vous êtes plaint, à ce qu'on m'a dit, que vous n'aviez pas entendu parler de moi au milieu de l'aventure scandaleuse qui a tant avili les gens de lettres et tant amusé les gens du monde ; c'est, mon cher maître, que j'ai pensé qu'il me convenait de me tenir tout-à-fait à l'écart ; c'est que ce parti s'accordait également avec la décence et la sécurité ; c'est qu'en pareil cas il faut laisser au public le soin de la vengeance ; c'est que je ne connais ni mes ennemis, ni leurs ouvrages ; c'est que je n'ai lu ni les *petites lettres sur de grands philosophes*, ni cette satire (1) dramatique où l'on me traduit comme un sot et comme un fripon ; ni ces préfaces où l'on s'excuse d'une infamie qu'on a commise, en m'imputant de prétendues méchancetés que je n'ai point faites, et des sentimens absurdes que je n'eus jamais.

(1) La comédie des Philosophes.

Tandis que toute la ville était en rumeur, retiré paisiblem[ent] dans mon cabinet, je parcourais votre histoire universelle. Qu[el] ouvrage! C'est là qu'on vous voit élevé au-dessus du globe q[ui] tourne sous vos pieds, saisissant par les cheveux tous ces scél[é]rats illustres qui ont bouleversé la terre, à mesure qu'ils se pr[é]sentent; nous les montrant dépouillés et nus, les marquant a[u] front d'un fer chaud, et les enfonçant dans la fange de l'ignominie pour y rester à jamais.

Les autres historiens nous racontent des faits pour nous apprendre des faits. Vous, c'est pour exciter au fond de nos âmes une indignation forte contre le mensonge, l'ignorance, l'hypocrisie, la superstition, le fanatisme, la tyrannie, et cette indignation reste, lorsque la mémoire des faits est passée.

Il me semble que ce n'est que depuis que je vous ai lu, que je sache que de tous les temps le nombre des méchans a été le plus grand et le plus fort; celui des gens de bien, petit et persécuté; que c'est une loi générale à laquelle il faut se soumettre; que, de toutes les séductions, la plus grande est celle du despotisme; qu'il est rare qu'un être passionné, quelque heureusement qu'il soit né, ne fasse pas beaucoup de mal quand il peut tout; que la nature humaine est perverse; et que, comme ce n'est pas un grand bonheur que de vivre, ce n'est pas un grand malheur que de mourir.

J'ai pourtant lu *la Vanité*, *le pauvre Diable*, et *le Russe à Paris*; la vraie satire qu'Horace avait écrite, et que Rousseau et Boileau ne connurent point, mon cher maître, la voilà. Toutes ces pièces fugitives sont charmantes.

Il est bon que ceux d'entre nous qui sont tentés de faire des sottises, sachent qu'il y a sur les bords du lac de Genève un homme armé d'un grand fouet, dont la pointe peut les atteindre jusqu'ici.

Mais est-ce que je finirai cette causerie sans vous dire un mot de la grande entreprise (1)? Incessamment le manuscrit sera complet, les planches gravées; et nous jetterons tout à la fois onze volumes in-folio sur nos ennemis.

Quand il en sera temps, j'invoquerai votre secours.

Adieu, monsieur et cher maître. Pardonnez à ma paresse. Ayez toujours de l'amitié pour moi. Conservez-vous; songez quelquefois qu'il n'y a aucun homme au monde dont la vie soit

(1) L'édition de l'Encyclopédie, dont les dix derniers volumes s'imprimaient clandestinement, et avec une permission tacite du gouvernement. Sans M. de Choiseul, qui s'intéressait sincèrement à la publication et au succès de ce grand ouvrage, les dix derniers volumes de discours, et les planches qui les accompagnent, seraient peut-être encore à imprimer, et peut-être même à faire.

plus précieuse à l'univers que la vôtre. *Et pompignianos semel arrogantes sublimi tange flagello.*

Je suis, etc.

A M. LE BRETON, *imprimeur de l'Encyclopédie.*

12 novembre 1764.

Ne m'en sachez nul gré, monsieur; ce n'est pas pour vous que je reviens; vous m'avez mis dans le cœur un poignard que votre vue ne peut qu'enfoncer davantage. Ce n'est pas non plus par attachement à l'ouvrage que je ne saurai que dédaigner dans l'état où il est. Vous ne me soupçonnez pas, je crois, de céder à l'intérêt. Quand vous ne m'auriez pas mis de tout temps au-dessus de ce soupçon, ce qui me revient à présent est si peu de chose, qu'il m'est aisé de faire un emploi de mon temps moins pénible et plus avantageux. Je ne cours pas enfin après la gloire de finir une entreprise importante qui m'occupe et fait mon supplice depuis vingt ans; dans un moment vous concevrez combien cette gloire est peu sûre. Je me rends à la sollicitation de M. Briasson. Je ne puis me défendre d'une espèce de commisération pour vos associés, qui n'entrent pour rien dans la trahison que vous m'avez faite, et qui en seront peut-être avec vous les victimes. Vous m'avez lâchement trompé deux ans de suite; vous avez massacré ou fait massacrer par une bête brute le travail de vingt honnêtes gens qui vous ont consacré leur temps, leurs talens et leurs veilles gratuitement, pour amour du bien et de la vérité, et sur le seul espoir de voir paraître leurs idées et d'en recueillir quelque considération qu'ils ont bien méritée, et dont votre injustice et votre ingratitude les aura privés. Mais songez bien à ce que je vous prédis : à peine votre livre paraîtra-t-il, qu'ils iront aux articles de leur composition, et que voyant de leurs propres yeux l'injure que vous leur avez faite, ils ne se contiendront pas, ils jetteront les hauts cris. Les cris de MM. Diderot, de Saint-Lambert, Turgot, d'Holbach, de Jaucourt et autres, tous si respectables pour vous et si peu respectés, seront répétés par la multitude. Vos souscripteurs diront qu'ils ont souscrit pour mon ouvrage, et que c'est presque le vôtre que vous leur donnez. Amis, ennemis, associés, élèveront leur voix contre vous. On fera passer le livre pour une plate et misérable rapsodie. Voltaire, qui nous cherchera et ne nous trouvera point, ces journalistes et tous les écrivains périodiques, qui ne demandent pas mieux que de nous décrier, répandront dans la ville, dans la province, en pays étranger, que cette volumineuse compilation, qui doit coûter encore tant d'argent au

public, n'est qu'un ramas d'insipides rognures. Une petite par de votre édition se distribuera lentement, et le reste pourra ve demeurer en maculatures. Ne vous y trompez pas, le domma ne sera pas en exacte proportion avec les suppressions que v vous êtes permises; quelque importantes et considérables qu'e soient, il sera infiniment plus grand qu'elles. Peut-être al serai-je forcé moi-même d'écarter le soupçon d'avoir connive cet indigne procédé, et je n'y manquerai pas. Alors on apprend une atrocité dont il n'y a pas d'exemple depuis l'origine de librairie. En effet, a-t-on jamais ouï parler de dix volumes in-fo clandestinement mutilés, tronqués, hachés, déshonorés par imprimeur? Votre syndicat sera marqué par un trait qui, n'est pas beau, est du moins unique. On n'ignorera pas q vous avez manqué avec moi à tout égard, à toute honnêteté à toute promesse. A votre ruine et à celle de vos associés q l'on plaindra, se joindra, mais pour vous seul, une infam dont vous ne vous laverez jamais. Vous serez traîné dans la bou avec votre livre, et l'on vous citera dans l'avenir comme homme capable d'une infidélité et d'une hardiesse auxquelles n'en trouvera point à comparer. C'est alors que vous jugerez s nement de vos terreurs paniques et des lâches conseils des bar bares ostrogoths et des stupides vandales qui vous ont second dans le ravage que vous avez fait. Pour moi, quoi qu'il en arriv je serai à couvert. On n'ignorera pas qu'il n'a été en mon pouvo ni de pressentir ni d'empêcher le mal quand je l'aurais soupçonn on n'ignorera pas que j'ai menacé, crié, réclamé. Si, en dép de vos efforts pour perdre l'ouvrage, il se soutient, comm je le souhaite bien plus que je ne l'espère, vous n'en retirer pas plus d'honneur, et vous n'en aurez pas fait une action moin perfide et moins basse; s'il tombe, au contraire, vous ser l'objet des reproches de vos associés et de l'indignation du publ auquel vous avez manqué bien plus qu'à moi. Au demeu rant, disposez du peu qui reste à exécuter comme il vous plai cela m'est de la dernière indifférence. Lorsque vous me remettr mon volume de feuilles blanches, je vous donne ma paro d'honneur de ne le pas ouvrir que je n'y sois contraint po l'explication de vos planches. Je m'en suis trop mal trouvé premiere fois : j'en ai perdu le boire, le manger et le somme J'en ai pleuré de rage en votre présence; j'en ai pleuré de dou leur chez moi, devant votre associé, M. Briasson, et devant m femme, mon enfant et mon domestique. J'ai trop souffert, je souffre trop encore pour m'exposer à recevoir la même pein Et puis, il n'y a plus de remède. Il faut à présent courir to les affreux hasards auxquels vous nous avez exposés. Vous m'aur

u traiter avec une indignité qui ne se conçoit pas ; mais en :vanche vous risquez d'en être sévèrement puni. Vous avez ublié que ce n'est pas aux choses courantes, sensées et comunes que vous deviez vos premiers succès, qu'il n'y a peuttre pas deux hommes dans le monde qui se soient donné la eine de lire une ligne d'histoire, de géographie, de mathémaques et même d'arts, et que ce qu'on y a recherché et ce qu'on recherchera, c'est la philosophie ferme et hardie de quelques ns de vos travailleurs. Vous l'avez châtrée, dépecée, mutilée, nise en lambeaux, sans jugement, sans ménagement et sans oût. Vous nous avez rendus insipides et plats. Vous avez banni e votre livre ce qui en a fait, ce qui en aurait fait encore attrait, le piquant, l'intéressant et la nouveauté. Vous en erez châtié par la perte pécunaire et par le déshonneur ; c'est otre affaire : vous étiez d'âge à savoir combien il est rare le commettre impunément une vilaine action ; vous l'apprenlrez par le fracas et le désastre que je prévois. Je me connais ; lans cet instant, mais pas plutôt, le ressentiment de l'injure et a trahison que vous m'avez faites sortira de mon cœur, et 'aurai la bêtise de m'affliger d'une disgrâce que vous aurez vous-même attirée sur vous. Puissé-je être un mauvais prophète ! Mais je ne le crois pas : il n'y aura que du plus ou du moins ; et avec la nuée de malveillans dont nous sommes entourés et qui nous observe, le plus est tout autrement vraisemblable que le moins. Ne vous donnez pas la peine de me répondre ; je ne vous regarderai jamais sans sentir mes sens se retirer, et je ne vous lirai pas sans horreur.

Voilà donc ce qui résulte de vingt-cinq ans de travaux, de peines, de dépenses, de dangers, de mortifications de toute espèce ! Un inepte, un ostrogoth détruit tout en un moment : je parle de votre boucher, de celui à qui vous avez remis le soin de nous démembrer. Il se trouve à la fin que le plus grand dommage que nous ayions souffert, que le mépris, la honte, le discrédit, la ruine, la risée nous viennent du principal propriétaire de la chose ! Quand on est sans énergie, sans vertu, sans courage, il faut se rendre justice, et laisser à d'autres les entreprises périlleuses. Votre femme entend mieux vos intérêts que vous ; elle sait mieux ce que nous devons aux persécutions et aux arrêts qu'on a criés dans les rues contre nous ; elle n'eût jamais fait comme vous.

Adieu, M. Le Breton ; c'est à un an d'ici que je vous attends, lorsque vos travailleurs connaîtront par eux-mêmes la digne reconnaissance qu'ils ont obtenue de vous. On serait persuadé que votre coignée ne serait tombée que sur moi, que cela suffirait

pour vous nuire infiniment; mais, Dieu merci! elle n'a épargné personne. Comme le baron d'Holbach vous enverrait paître vous et vos planches, si je lui disais un mot! Je finis tout-à-l'heure, car en voilà beaucoup; mais c'est pour n'y revenir de ma vie. Il faut que je prenne date avec vous; il faut qu'on voie, quand il en sera temps, que j'ai senti, comme je devais, votre odieux procédé, et que j'en ai prévu toutes les suites. Jusqu'à ce moment vous n'entendrez plus parler de moi; j'irai chez vous sans vous apercevoir; vous m'obligerez de ne me pas apercevoir davantage. Je désire que tout ait l'issue heureuse et paisible dont vous vous bercez; je ne m'y opposerai d'aucune manière; mais si, par malheur pour vous, je suis dans le cas de publier mon apologie, elle sera bientôt faite. Je n'aurai qu'à raconter nûment et simplement les faits comme ils se sont passés, à prendre du moment où, de votre autorité privée et dans le secret de votre petit comité gothique, vous fîtes main-basse sur l'article *Intendant* et sur quelques autres dont j'ai les épreuves.

Au reste, ne manquez pas d'aller remercier M. Briasson de la visite qu'il me rendit hier. Il arriva comme je me disposais à aller dîner chez M. le baron d'Holbach, avec la société de tous ses amis et les miens. Ils auraient vu mon désespoir (le *terme n'est* pas trop fort); ils m'en auraient demandé la raison, que je n'aurais pas eu la force de leur celer, et votre ouvrage serait décrié et perdu. Je promis à M. Briasson de me taire, et je lui ai tenu parole. J'ai fait plus: j'ai bien dit à M. Briasson tout le désordre que vous aviez fait; mais il ignore comment j'ai pu m'en assurer, et ne sait pas que j'ai les volumes; c'est un secret que vous êtes le maître de lui garder encore. Je fais si peu de cas de mon exemplaire, que sans une infinité de notes marginales dont il est chargé, je ne balancerais pas à vous le faire jeter au milieu de votre boutique. Encore s'il était possible d'obtenir de vous les épreuves, afin de transcrire à la main les morceaux que vous avez supprimés! La demande est juste, mais je ne la fais pas: quand on a été capable d'abuser de la confiance au point où vous avez abusé de la mienne, on est capable de tout. C'est mon bien, pourtant, c'est le bien de vos auteurs que vous retenez. Je ne vous le donne pas; mais vous, vous le retiendrez, quelque serment que je fasse de ne les employer à aucun usage qui vous soit le plus légèrement préjudiciable. Je n'insiste pas sur cette restitution qui est de droit: je n'attends rien de juste ni d'honnête de vous.

P. S. Vous exigez que j'aille chez vous, comme auparavant, revoir les épreuves; M. Briasson le demande aussi: vous ne savez ce que vous voulez ni l'un ni l'autre; vous ne savez pas combien

de mépris vous aurez à digérer de ma part : je suis blessé pour jusqu'au tombeau. J'oubliais de vous avertir que je vais rendre la parole à ceux à qui j'avais demandé et qui m'avaient promis des secours, et restituer à d'autres les articles qu'ils m'avaient déjà fournis, et que je ne veux pas livrer à votre despotisme. C'est assez des tracasseries auxquelles je serai bientôt exposé, sans encore les multiplier de propos délibéré. Allez demander à votre associé ce qu'il pense de votre position et de la mienne, et vous verrez ce qu'il vous en dira.

A Mme. RICCOBONI.

J'ai tort, j'ai tort; mais je suis paresseux et j'ai redouté vos conseils. Faut-il se jeter à vos genoux et vous demander pardon? M'y voilà, et je vous demande pardon. *O homme! tu as de l'orgueil.* Oui, j'en ai; et qui est-ce qui en manque? Vous, femmes, vous n'en avez point? *Et je ne veux pas l'augmenter par mes louanges.* Le tour est adroit, quand on ne veut ni flatter aux dépens de la vérité, ni dire une vérité qui mortifierait. Il est sûr qu'il n'y a point d'éloge dont je fusse aussi vain que de celui que vous me refusez. Vous ne savez point pourquoi; et vous ne le saurez point.... O Fanni! mais hâtons-nous de parler d'autre chose : encore un mot, et vous sauriez tout.

Il est impossible, Madame, que des opinions soient plus opposées que les vôtres et les miennes sur l'action théâtrale. Vous souffrez quelquefois qu'on vous contredise, n'est-il pas vrai? Je vous dirai donc qu'il me semble d'abord que vous excusez le vice de notre action théâtrale par celui de nos salles. Mais ne vaudrait-il pas mieux reconnaître que nos salles sont ridicules; qu'aussi long-temps qu'elles le seront, que le théâtre sera embarrassé de spectateurs, et que notre décoration sera fausse, il faudra que notre action théâtrale soit mauvaise? *Nous ne pouvons décorer le fond, parce que nous avons du monde sur le théâtre.* C'est qu'il n'y faut avoir personne, et décorer tout le théâtre.... *Si vous voulez une chambre dans le goût de celles qu'on habite, la cheminée sera dans le milieu.* Non, madame, la cheminée ne sera point dans le milieu; elle n'était point dans le milieu de la salle du Père de Famille, mais de côté; et il faut, s'il vous plaît, que, sur le théâtre, elle soit de côté et assez proche des spectateurs, ou votre scène et la salle du Père de Famille ne seront pas la même; et c'est inutilement que le poëte aura écrit : La scène est à Paris dans la salle du Père de Famille. Alors, tous les mouvemens sont aperçus. Comment font les Italiens et la plupart des autres peuples pour être vus et entendus sur des théâtres immenses où il se passe plusieurs incidens à la

fois, et de ces incidens un ou deux sur le fond? Pourquoi me proposer une difficulté dont vous connaissez si bien la réponse? *Le théâtre est un tableau; mais c'est un tableau mouvant*, dont *on n'a pas le temps d'examiner les détails*. Ce n'est pas dans le premier moment au lever de la toile. Alors, s'il règne du silence entre les personnages, mes regards se répandront sur leurs mouvemens; et je n'en perdrai rien. Dans le monde tout s'aperçoit. Au travers d'une conversation tumultueuse, un mot équivoque, un geste, un coup d'œil, devient souvent une indiscrétion. Est-on moins clairvoyant, moins attentif au théâtre? Si cela est, tant pis; c'est à un grand poëte à corriger le peuple de ce défaut. Mais, lorsque le silence est rompu sur la scène, moins on est aux détails du tableau, plus il faut que les masses en soient frappantes, plus il faut que les groupes y soient énergiques. En un mot, le théâtre est-il un tableau? Que je vous y voie donc comme un peintre me montre ses figures sur la toile. Ne soyez donc plus symétrisés, roides, fichés, compassés, et plantés en rond. Rappelez-vous vos scènes les plus agitées; et dites-moi s'il y en a une seule, dont Boucher fît une composition supportable en la rendant à la rigueur?.... *On ne discerne point les détails au théâtre*. Quelle idée! Est-ce pour des imbéciles que nous écrivons? Est-ce pour des imbéciles que vous jouez? Mais supposons, ma bonne amie, car c'est ainsi que vous m'avez permis de vous appeler, supposons qu'un certain salon, que nous connaissons bien tous les deux, fût disposé comme je le souhaiterais, que Fanny fît une partie de trictrac avec l'architriclin de son altesse; que je fusse placé derrière monsieur l'architriclin, et que dans un instant où Fanny serait toute à son jeu, et moi tout à mes sentimens, la brochure que je tiendrais, m'échappât des mains, que les bras me tombassent doucement, que ma tête se penchât tendrement vers elle, et qu'elle devînt l'objet de toute mon action; à quelque distance qu'un spectateur fût placé, s'y tromperait-il? Voilà le geste tel qu'il doit être au théâtre, énergique et vrai: il ne faut pas jouer seulement du visage, mais de toute la personne. En s'assujettissant minutieusement à certaines positions, on sacrifie l'ensemble des figures, et l'effet général à un petit avantage momentané. Imaginez un père qui expire au milieu de ses enfans, ou quelque autre scène semblable; voyez ce qui se passe autour de son lit; chacun est à sa douleur, en suit l'impression; et celui dont je n'aperçois que certains mouvemens qui mettent en jeu mon imagination, m'attache, me frappe et me désole plus peut-être qu'un autre dont je vois toute l'action. Quelle tête que celle du père d'Iphigénie sous le manteau de Timante! Si j'avais eu ce sujet à peindre, j'aurais

groupé Agamemnon avec Ulysse, et celui-ci, sous prétexte de soutenir et d'encourager le chef des Grecs dans un moment si terrible, lui aurait dérobé avec un de ses bras le spectacle du sacrifice. Vanloo n'y a pas pensé... *La position des acteurs toujours debout et toujours tournés vers le spectateur vous paraît gauche.* Oh! très-gauche; et je n'en reviendrai jamais. J'ai, je le vois, un système de déclamation qui est le renversé du vôtre; mais je voudrais que vous eussiez, pour vos répétitions, un théâtre particulier, tel, par exemple, qu'un grand espace rond ou carré, sans devant, ni côtés, ni fond, autour duquel vos juges seraient placés en amphithéâtre. Je ne connais que ce moyen de vous dérouter. Je ne sais si ma façon de composer est la bonne; mais la voici. Mon cabinet est le lieu de la scène. Le côté de ma fenêtre est le parterre où je suis; vers mes bibliothèques sur le fond, c'est le théâtre. J'établis les appartemens à droite; à gauche, dans le milieu, j'ouvre des portes où il m'en faut, et je fais arriver mes personnages. S'il en entre un, je connais ses sentimens, sa situation, ses intérêts, l'état de son âme; et aussitôt je vois son action, ses mouvemens, sa physionomie. Il parle ou il se tait; il marche ou il s'arrête; il est assis ou debout; il se montre à moi de face ou de côté; je le suis de l'œil, je l'entends et j'écris. Eh! qu'importe qu'il me tourne le dos, qu'il me regarde ou que, placé de profil, il soit dans un fauteuil, les jambes croisées et la tête penchée sur une de ses mains? L'attitude n'est-elle pas toujours d'un homme qui médite, ou qui s'attendrit? Tenez, mon amie, je n'ai pas été dix fois au spectacle depuis quinze ans: le faux de tout ce qui s'y fait me tue.... *L'acteur, qui tourne la tête assez pour voir dans la seconde coulisse, n'est pas entendu du quart des spectateurs.* Encore une fois, ayez des salles mieux construites; faites-vous un système de déclamation qui remédie à ce défaut; approchez-vous de la coulisse; parlez, parlez haut; et vous serez entendus, et d'autant plus facilement aujourd'hui, qu'on a établi dans nos assemblées de spectacles une police très-ridicule. Puisque j'en suis venu là, il faut que je vous en dise ma pensée. Il y a quinze ans que nos théâtres étaient des lieux de tumulte. Les têtes les plus froides s'échauffaient en y entrant, et les hommes sensés y partageaient plus ou moins le transport des fous. On entendait d'un côté, *place aux dames;* d'un autre côté, *haut les bras, monsieur l'abbé;* ailleurs, *à bas le chapeau;* de tous côtés, *paix-là, paix la cabale.* On s'agitait, on se remuait, on se poussait, l'âme était mise hors d'elle-même. Or, je ne connais pas de disposition plus favorable au poëte. La pièce commençait avec peine, était souvent interrompue; mais survenait-il un bel

endroit? c'était un fracas incroyable, les *bis* se redemandaient sans fin, on s'enthousiasmait de l'auteur, de l'acteur et de l'actrice. L'enjouement passait du parterre à l'amphithéâtre, et de l'amphithéâtre aux loges. On était arrivé avec chaleur, on s'en retournait dans l'ivresse; les uns allaient chez des filles, les autres se répandaient dans le monde; c'était comme un orage qui allait se dissiper au loin, et dont le murmure durait encore long-temps après qu'il était écarté. Voilà le plaisir. Aujourd'hui on arrive froids, on écoute froids, on sort froids, et je ne sais où l'on va. Ces fusiliers insolens préposés à droite et à gauche, pour tempérer les transports de mon admiration, de ma sensibilité et de ma joie, et qui font de nos théâtres des lieux plus tranquilles et plus décens que nos temples, me choquent singulièrement... *Dans une scène intéressante le visage ajoute à l'expression; il est des occasions où un regard, un mouvement de tête peu marqué, un souris, font beaucoup.* Et ces détails sont très-légers, très-momentanés, très-fugitifs. Cependant la femme paresseuse, à qui il n'est resté de place qu'au fond du coche, les saisit. Tâchez donc de vous accorder avec vous-même. Je vous traiterai durement, car je vous estime et vous aime trop pour vous ménager.... *A trois pieds des lampes, un acteur n'a plus de visage.* Cela est fort mal, car il faut qu'à six pieds des lampes il y ait un visage. Ma bonne amie, on n'a pas vu un acteur, une actrice dix fois, qu'on entend son jeu à la plus grande distance. L'inconvénient qui vous frappe est tout au plus celui d'un début. Mettez mon imagination en train, et je verrai au plus loin, et je devinerai ce que je ne verrai pas, et peut-être y gagnerez-vous... O le maudit, le maussade jeu que celui qui défend d'élever les mains à une certaine hauteur, qui fixe la distance à laquelle un bras peut s'écarter du corps, et qui détermine, comme au quart de cercle, de combien il est convenable de s'incliner! Vous résoudrez-vous donc, toute votre vie, à n'être que des mannequins? La peinture, la bonne peinture, les grands tableaux, voilà vos modèles; l'intérêt et la passion, vos maîtres et vos guides. Laissez-les parler et agir en vous de toute leur force. Voici un trait que M. le duc de Duras vous racontera bien mieux que je ne vous l'écrirai. Il en a été témoin. Vous connaissez de réputation un acteur anglais appelé Garrick; on parlait un jour en sa présence de la pantomime; et il soutenait que même séparée du discours, il n'y avait aucun effet qu'on n'en pût attendre. On le contredit, il s'échauffe; poussé à bout, il dit à ses contradicteurs en prenant un coussin: Messieurs, je suis le père de cet enfant. Ensuite il ouvre une fenêtre, il prend son coussin, il le saute et le baise, il le caresse, et se met à imiter toute la niai-

serie d'un père qui s'amuse avec son enfant ; mais il vint un instant où le coussin, ou plutôt l'enfant, lui échappa des mains et tomba par la fenêtre. Alors, Garrick se mit à pantomimer le désespoir du père. Demandez à M. de Duras ce qui en arriva. Les spectateurs en conçurent des mouvemens de consternation et de frayeur si violens, que la plupart ne purent les supporter, et se retirèrent. Croyez-vous qu'alors Garrick songeait si on le voyait de face ou de côté ; si son action était décente ou ne l'était pas ; si son geste était compassé, ses mouvemens cadencés? Vos règles vous ont fait de bois, et à mesure qu'on les multiplie, on vous automatise. C'est Vaucanson qui ajoute encore un ressort à son Flûteur. Prenez-y garde. Si vous me contrariez, j'étudie un rôle, et je vais le jouer chez vous à ma fantaisie... *Nous avons peu d'idées de ce qu'était le jeu des anciens*. Pardonnez-moi, ma bonne amie, le jeu des anciens ne nous est pas aussi ignoré que vous le pensez. Il n'y a qu'à lire, et l'on trouve ce que l'on cherche, et quelquefois plus qu'on n'espérait. Vous seriez bien surprise, si je vous disais que je connais un chœur d'Euripide noté. Cela est pourtant vrai... *Leur jeu serait bien ridicule à nos yeux*. Et le nôtre aux leurs : pourquoi cela ? C'est qu'il n'y a que le vrai qui soit de tous les temps et de tous les lieux. Nous cherchons en tout une certaine unité ; c'est cette unité qui fait le beau, soit réel, soit imaginaire ; une circonstance est-elle donnée ? cette circonstance entraîne les autres ; et le système se forme vrai, si la circonstance a été prise dans la nature ; faux, si ce fut une affaire de convention ou de caprice... *Rien ne doit être plus ménagé dans une scène que les temps*. Je ne connais, et je ne suis disposé à recevoir de loi là-dessus que de la vérité. Votre dessein serait-il de faire de l'action théâtrale une chose technique qui s'écartât tantôt plus, tantôt moins de la nature, sans qu'il y eût aucun point fixe en delà ou en deçà duquel on pût l'accuser d'être faible, outrée, ou fausse ou vraie ? Livrez-vous à des conventions nationales ; et ce qui sera bien à Paris, sera mal à Londres ; et ce qui sera bien à Paris et à Londres aujourd'hui, y sera mal demain. Dans les mœurs et dans les arts il n'y a de bien et de mal pour moi, que ce qui l'est en tout temps et partout. Je veux que ma morale et mon goût soient éternels. *Un temps déplacé est une masse de glace jetée sur le spectateur*. Mais ce temps ne sera point déplacé s'il est vrai. C'est toujours là que j'en reviens. Vous observez par-ci par-là quelques uns de ces temps ; à moi, il m'en faut à tout moment. Voyez combien de repos, de points, d'interruptions, de discours brisés dans Paméla, dans Clarisse, dans Grandisson. Accusez cet homme-là, si vous l'osez. Combien la passion n'en exige-t-elle pas ? Or,

que nous montrez-vous sur la scène? Des hommes passionnés en telle circonstance, un tel jour, dans tel moment. Combien de fois, pour fermer la bouche à un critique qui dit : Cela est outré, il suffirait d'ajouter, ce jour-là : *Savez-vous le temps qu'il faut à Germeuil pour marquer qu'il lit, regarde Cécile, relit et regarde encore ?* Oui, je le sais, et par expérience. Ma pièce, avant que d'être publiée, avait eu vingt représentations au moins et avec beaucoup de succès. C'est dans le fond de mon cabinet, et c'est un théâtre bien vrai que le fond de ce cabinet-là... *Quelque remarquée que soit l'action de Germeuil, elle ne sera jamais assez claire pour ceux qui l'ignorent ;* et c'est Fanny qui le dit, elle qui sait qu'on ne présente pas une épingle à celle qu'on aime comme à une autre. On l'appuie un peu contre les doigts ; et cent fois j'ai deviné la passion et la bonne intelligence de deux amans à des choses aussi légères; mais j'ai répondu à cela. *Et croyez-vous qu'on prendra garde à ceux qui sont occupés dans le fond? Non.* Si, mais il faut du silence dans le tableau..... *Le froid se répandra.* Si cela arrive, c'est que nous avons oublié le vrai; que nous nous sommes fait des lois de fantaisie, d'après lesquelles nous jugeons; et que, la tête pleine de préjugés, nous allons siffler au théâtre les détails qui nous enchanteraient dans nos galeries ou même dans nos foyers... *Vous avez bien de l'esprit.* Moi! on ne peut pas en avoir moins; mais j'ai mieux : de la simplicité, de la vérité, de la chaleur dans l'âme, une tête qui s'allume, de la pente à l'enthousiasme, l'amour du bon, du vrai et du beau, une disposition facile à sourire, à admirer, à m'indigner, à compâtir, à pleurer. Je sais aussi m'aliéner, talent sans lequel on ne fait rien qui vaille... *Vous ignorez les détails d'un art et sa main-d'œuvre ;* et je veux être pendu, si je les apprends jamais. Moi, je sortirai de la nature pour me fourrer, où? Dans vos réduits, où tout est peigné, ajusté, arrangé, calamistré? Que je me déplairais là! O ma bonne amie! où est le temps que j'avais de grands cheveux qui flottaient au vent? Le matin, lorsque le col de ma chemise était ouvert, et que j'ôtais mon bonnet de nuit, ils descendaient en grandes tresses négligées sur des épaules bien unies et bien blanches; et ma voisine se levait de grand matin d'à côté de son époux, entr'ouvrait les rideaux de sa fenêtre, s'enivrait de ce spectacle, et je m'en apercevais bien. C'est ainsi que je la séduisais d'un côté de la rue à l'autre. Près d'elle, car on s'approche à la fin, j'avais de la candeur, de l'innocence, un ton doux, mais simple, modeste et vrai. Tout s'en est allé, et les cheveux blonds, et la candeur, et l'innocence. Il ne m'en reste plus que la mémoire et le goût, que je cherche à faire passer dans mes ouvrages... *Ce n'est pas par*

ignorance qu'ils jouent comme ils font, c'est que la salle l'exige. Fort bien. J'avais cru que les salles devaient être faites pour les acteurs, point du tout. Les acteurs sont des espèces de meubles qu'il faut ajuster aux salles... *Les scènes assises, comme elles ont moins de mouvement, sont froides, et on les évite.* Pour décider si les scènes assises sont froides ou non, j'en appelle à la seconde scène du second acte du Père de Famille. Et à la quatrième scène du même acte, si un père dit à sa fille : *ma fille, avez-vous réfléchi?* je ne souffrirai jamais qu'ils soient debout; et l'acteur qui ne se lèvera pas machinalement à l'endroit qui convient, est un stupide, qu'il faut envoyer à la culture des champs. Ou je n'y entends rien, ou ce serait pour moi un tableau charmant, dans une salle décorée à ma manière, qu'une jeune enfant sur le devant, assise à côté d'un homme respectable, les yeux baissés, les mains croisées, la contenance modeste et timide, interrogée, et répondant de son père, de sa mère, de son état, de son pays, tandis que sur le fond une bonne vieille travaillerait à ourler un morceau de toile grossière qu'elle aurait attachée avec une épingle sur son genou. Eh bien! c'est la quatrième scène du deuxième acte. Et croyez-vous que, sans la règle de l'unité de lieu, j'aurais manqué à vous montrer Sophie et madame Hébert dans leur grenier? Sophie racontant ses peines à madame Hébert, travaillant, s'interrompant dans son travail; madame Hébert, écoutant, filant au rouet, pleurant; et le frère de Sophie, est-ce qu'il ne serait pas arrivé là au retour de chez le Commandeur? Est-ce qu'il n'aurait pas fait ses adieux à sa sœur? Est-ce que vous n'auriez pas fondu en larmes, lorsque ces enfans se seraient embrassés, quittés, et que le frère aurait donné à sa sœur, pour l'aider à vivre, le prix de ses hardes et de sa liberté! Ma bonne amie, je crois que vous ne m'avez pas bien lu. Ma première et ma seconde pièce forment un système d'action théâtrale, dont il ne s'agit pas de chicaner un endroit, mais qu'il faut adopter ou rejeter en entier. Mais pour en revenir aux scènes assises, comptez-vous pour rien la variété et le naturel des mouvemens, lorsque les personnages, dans un entretien qui a quelque étendue, se lèvent, s'appuient, s'approchent, s'éloignent, s'embrassent, ou s'asséyent, suivant les sentimens divers qui les occupent? N'est-ce pas ainsi que cela se passe dans votre appartement? Mais tout ce qui n'est pas outré, forcé, strapassé, est froid pour ceux qui ont perdu une fois le goût de la vérité. Les détails les plus délicats les fatiguent. Savez-vous quels sont les tableaux qui m'appellent sans cesse? Ceux qui m'offrent le spectacle d'un grand mouvement? Point du tout; mais ceux où les figures tranquilles me semblent prêtes à se mouvoir. J'attends

toujours. Voilà le caractère des compositions de Raphaël et d ouvrages anciens. Qu'admirez-vous dans Térence? sont-ce le scènes turbulentes des Daves, ou celles des pères et des enfan Je ne parle jamais de ce poëte, sans m'en rappeler un endr qui m'affecte toujours d'une manière délicieuse, c'est dans récit de l'Andrienne. On porte la vieille au bûcher, la jeune f s'en approche un peu imprudemment. Pamphile effrayé, s'a vance vers elle, et l'arrête en criant: *Mea Glycerium, cur te perditum*? et Glycérion évanouie, *rejecit se in eum, flen quàm familiariter, ut consuetum facilè amorem cerneres*. Vo les tableaux qu'il me faut ou en action ou en récit. Je n'ai rien encore entendu louer du Père de Famille de ce qui m'en plaît. comme cet endroit des petites ruses que Saint-Albin employa pour s'approcher de Sophie... *Le soir, j'allais frapper douce ment à leur porte, et je leur demandais de l'eau, du feu, de la lumière*. Et ce mot de Sophie à Saint-Albin, *Vous avez une sœur? qu'elle est heureuse!* Et toute la scène du Père de Famil et de Sophie, acte deuxième, et toute la scène de Sophie au pieds de Cécile, acte troisième. Et pourquoi me plaindrai-je moi qui ai entendu le parterre s'extasier à une tirade de vers boursoufflés, et laisser passer, sans mot dire,

> Embrassez votre ami que vous ne verrez plus.

Et cet autre vers :

> Jusqu'au fond de son cœur faites couler mes larmes.

Je suis souvent transporté où les autres ne songent pas à s'émou voir. Je me rappelle qu'au temps où l'on joua ce Catilina de Crébillon, tant attendu, et si faiblement accueilli, je n'en retins qu'un seul vers que je soutiens encore être le plus beau de la pièce. C'est un endroit, où Caton, interrompant Catilina, qui cherche à donner le change au sénat, lui dit brusquement :

> Laissons là Manlius, parlons de vos projets.

Voilà qui est de caractère. Nous n'y sommes pas, mon amie, nous n'y sommes pas. Il nous faudrait trois ou quatre bons ro mans, pour nous y conduire ou pour nous y ramener. Veuillez- le, veuillez-le; vous qui avez de la noblesse, de la simplicité, de la vérité, de la sensibilité, de l'imagination, du style, de la grâce; vous qui connaissez les mœurs, les usages, les hommes, les femmes; vous qui avez de la gaieté, du naturel, de la fi nesse, de l'honnêteté, de l'originalité. Ah! si je possédais un peu de cette richesse! Mais oubliez vos règles, laissez là le tech nique : c'est la mort du génie... *Ce ne sont pas toutes les ac tions naturelles qu'il faut représenter*, il est vrai; mais tout

elles qui intéressent... Vous êtes contente de ma diction et de
nes sentimens. C'est bien à vous à me louer là-dessus; vous applaudissez à la chose sur laquelle personne ne doit être plus difficile
ue vous. Mais dites-moi du bien de la conduite, des caractères,
es tableaux, de la vitesse des scènes, etc. *La nature est belle*,
belle, qu'il n'y faut presque pas toucher. Si nous portons le
seau dans un endroit agreste et sauvage, tout est perdu; pour
ieu, laissez pousser l'arbre comme il lui plaît. Il y aura des
ndroits clairs, d'autres touffus, des branches surchargées de
uilles, des rameaux secs; mais le tout vous plaira. Vous parlez
e la belle nature; mais qu'est-ce que la belle nature? Vous seiez-vous jamais fait sérieusement cette question? Avez-vous
ensé que l'orme que le peintre eût choisi, est celui que vous
riez couper s'il était à votre porte; et que la peinture et la
oésie s'accommodent mieux de l'aspect d'une chaumière ou d'un
ieux château ruiné, que d'un palais fraîchement bâti? Je
'aime point à critiquer; je sais faire du miel. Donner des leons me conviendrait mal. J'écris dans un genre que Voltaire
it être tendre, vertueux et nouveau; et que je prétends être
seul qui soit vrai. Écoutez-moi encore un moment. Quel est
fond de nos comédies? Toujours un mariage traversé par les
ères, ou par les mères, ou par les parens, ou par les enfans,
u par la passion, ou par l'intérêt, ou par d'autres incidens
ue vous savez bien: or, dans tous ces cas, qu'arrive-t-il dans
os familles? Que le père et la mère sont chagrins; que les enans sont désespérés; que la maison est pleine de tumulte, de
oupçons, de plaintes, de querelles, de craintes; et que, tant
ue durent les obstacles, pas un souris échappé, et beaucoup de
armes versées. Ajoutez à cela qu'un sujet ne peut être mis sur
a scène qu'au moment de la crise; qu'un incident dramatique
'a presque point de milieu; qu'il est toujours trop tôt ou trop
ard pour agir; et que le dénouement n'est point sans quelque
hose d'imprévu et de fortuit. Concluez donc.

J'en viens maintenant aux observations principales qui me resaient à faire sur votre ouvrage. Le sujet en est d'une extrême
implicité. C'est un seul et unique incident, qui donne lieu à
uelques lettres préliminaires et à deux grands récits. Le prenier de ces récits est absolument vide d'événemens; et le second
n a à peine ce qu'il lui en faut pour son étendue. Vous avez
ait un roman en lettres, du sujet d'une nouvelle. Il y a de la
égèreté et même de la gaieté dans les premières lettres; mais
lles ne m'agitent point, et je ne suis pas bien pressé de connaître
a faute de milord d'Ossery. L'histoire des amours de milady
Catesby et de milord d'Ossery a des charmes; ce sont deux phy-

sionomies d'amans fort tendres, mais qui n'ont rien de ca
térisé ni d'original. Il s'en manque beaucoup que cela p
être comparé, pour la chaleur et la singularité, aux lettre
Fanny; ni, pour la conduite, les caractères et l'intérêt,
marquis de Crécy. Il faudrait que cet ouvrage eût été le prem
des trois; cependant, il y a de la vérité, de la finesse, de
dignité, beaucoup de style. La seconde lecture m'a fait plus
plaisir que la première. Cet ouvrage aura du succès. Je v
conseille de le donner, et de l'avouer. Il m'est venu en
que, si les amours de milady Catesby et de milord d'Oss
avaient été secrètes, cette circonstance aurait pu donner à
histoire une toute autre couleur. Milady Catesby en aurait pa
plus bizarre, et milord d'Ossery plus malheureux. Voyez
reste, renfermez-vous dans l'obscurité le plus que vous pourr
Si vous ouvrez la porte à la vanité, le bonheur s'envolera pa
la fenêtre. Faites-leur des ouvrages bien doux, bien tendre
remplis d'esprit, de goût et de sensibilité; mais cachez-vous-
et qu'ils ne sachent à qui s'en prendre du plaisir qu'ils vous
vront. J'ai un beau sujet dans la tête; c'est un morceau à fa
tout entier de génie et de feu. Je vous le dirais bien; mais qu
me donnerez-vous, car je suis intéressé.

Il y a quinze jours que cette lettre est commencée; mais de
peines, qui se sont succédées les unes aux autres, l'ont toujour
interrompue. Vous l'avez su, sans doute, et vous m'avez plaint
mais tout est fini, et il n'y a plus que vous à apaiser. Par-
donnez-moi donc; et ne soyez plus fâchée contre un homme
qui est avec le dévouement le plus vrai, et tout le respe
imaginable, etc.

A M. GRIMM,

Le lendemain de la première représentation du Philosophe sans le savoir.

Décembre 1765.

Si je savais, mon ami, où trouver Sedaine, j'y courr
pour lui lire votre lettre et vos observations. Ouf! je respi
Voilà le jugement que j'en ai porté, et hier en l'écoutant,
chaque instant je me suis surpris pensant à vous et devin
vos transports. Mais une chose dont vous ne me parlez point,
qui est pour moi le mérite incroyable de la pièce, ce qui
fait tomber les bras, me décourage, me dispense d'écrire
ma vie, et m'excusera solidement au jugement dernier, c
ce naturel sans aucun apprêt, c'est l'éloquence la plus vig
reuse sans l'ombre d'effort ni de rhétorique. Combien d'occ
sions de pérorer auxquelles on ne se refuse jamais, sans le g

: plus grand et le plus exquis! Exemple : Je me suis couché le lus tranquille et le plus heureux des pères, et me voilà ! Vous vez raison, ne nous plaignons pas encore du public. Il faut être un ıge en fait de goût pour sentir le mérite de cette simplicité-là. ai quelquefois eu hier la vanité de croire, au milieu de deux ille personnes, que je le sentais seul; et cela, parce qu'on n'était ıs fou, ivre comme moi, qu'on ne faisait pas des cris... Je pouvais souffrir qu'on dît froidement, avec un petit air de tisfaction indulgente : Oui, cela est naturel.... Saindieu! oyez-vous qu'on mérite ces ouvrages-là quand on en parle nsi?

Au sortir, l'abbé Lemonnier me fit entrer au café. Un anc-bec s'approche de lui, et lui dit : L'abbé, cela est joli. A nstant je me lève de fureur, et je dis à l'abbé : Sortons, je n'y urais tenir. Comment, mordieu! vous connaissez des gens omme cela?

Oui, mon ami, oui, voilà le vrai goût, voilà la vérité doestique, voilà la chambre, voilà les actions et les propos des onnêtes gens, voilà la comédie.

Ou cela est faux, ou cela est vrai. Si cela est faux, cela est testable. Si cela est vrai, combien il y a sur nos théâtres de ioses détestables, et qui passent pour sublimes!

J'étais à côté de Cochin, et je lui disais : Il faut que je sois un onnête homme, car je sens vivement tout le mérite de cet ouage. Je m'en récrie de la manière la plus forte et la plus vraie; il n'y a personne au monde à qui elle dût faire plus de mal ı'à moi, car cet homme me coupe l'herbe sous les pieds.

J'attends à présent tous nos petits censeurs de la rue Royale. ne me donnerai pas la peine de les contredire; mais leur jument va devenir pour moi la règle et la mesure du goût u'ils ont.

Eh bien, monsieur le plaisant, m'en croirez-vous une autre is quand je vous louerai une chose? Je vous disais que je ne nnaissais rien qui ressemblât à cela; que c'était une des choses ıi m'avaient le plus surpris; qu'il n'y avait pas d'exemple d'aunt de force et de vérité, de simplicité et de finesse. Dites le ntraire si vous osez.

Je sens bien, je juge bien, et le temps finit toujours par endre mon goût et mon avis. Ne riez pas : c'est moi qui ancipe sur l'avenir, et qui sais sa pensée.

Il faut que je vous voie aujourd'hui. Hartmann m'a envoyé n clavecin; nous en causerons ce soir. Bonjour. Je vous emrasse de tout mon cœur. Il me semble que vous me soyez plus ıer encore; cette conformité de voir et de sentir me serre

contre vous d'une manière délicieuse. Comme je vous baiser si vous étiez à côté de moi !

A J. J. ROUSSEAU.

Je suis fait pour vous aimer et pour vous donner du chag J'apprends que madame d'Épinay va à Genève, et je n'ente point dire que vous l'accompagniez. Mon ami, content de dame d'Épinay, il faut partir avec elle ; mécontent, il f partir beaucoup plus vite. Êtes-vous surchargé du poids obligations que vous lui avez? voilà une occasion de vous quitter en partie et de vous soulager. Trouverez-vous une occasion dans votre vie de lui témoigner votre reconnaissan Elle va dans un pays où elle sera comme tombée des nues. E est malade ; elle aura besoin d'amusement et de distrac l'hiver. Voyez, mon ami. L'objection de votre santé peut beaucoup plus forte que je ne la crois. Mais êtes-vous plus aujourd'hui que vous ne l'étiez il y a un mois, et que vous le serez au commencement du printemps? Ferez-vous dans mois d'ici le voyage plus commodément qu'aujourd'hui ? Po moi, je vous avoue que si je ne pouvais supporter la chaise, prendrais un bâton et je la suivrais. Et puis, ne *craignez-vo* point qu'on ne mésinterprète votre conduite ? On vous soup çonnera ou d'ingratitude ou d'un autre motif secret. Je sais bie que, quoi que vous fassiez, vous aurez toujours le témoigna de votre conscience ; mais ce témoignage suffit-il seul, et es il permis de négliger jusqu'à certain point celui des autre hommes? Au reste, mon ami, c'est pour m'acquitter avec vo et avec moi que je vous écris ce billet. S'il vous déplaît, jete le au feu, et qu'il n'en soit non plus question que s'il n'ét jamais été écrit. Je vous salue, vous aime et vous embrasse.

A M. GRIMM.

Cet homme (1) est un forcené. Je l'ai vu, je lui ai reproch avec toute la force que donnent l'honnêteté et une sorte d'in térêt qui reste au fond du cœur d'un ami qui lui est dévoué de puis long-temps, l'énormité de sa conduite ; les pleurs vers aux pieds de madame d'Epinay, dans le moment même où la chargeait près de moi des accusations les plus graves ; cet odieuse apologie qu'il vous a envoyée, et où il n'y a pas u seule des raisons qu'il avait à dire ; cette lettre projetée p Saint-Lambert, qui devait le tranquilliser sur des sentim qu'il se reprochait, et où, loin d'avouer une passion, née de

(1) Rousseau.

›n cœur malgré lui, il s'excuse d'avoir alarmé madame d'Houetot sur la sienne. Que sais-je encore? Je ne suis point content de 's réponses; je n'ai pas eu le courage de le lui témoigner; j'ai ıieux aimé lui laisser la misérable consolation de croire qu'il ı'a trompé. Qu'il vive! Il a mis dans sa défense un emporːment froid qui m'a affligé. J'ai peur qu'il ne soit endurci.

Adieu, mon ami; soyons et continuons d'être honnêtes gens: état de ceux qui ont cessé de l'être me fait peur. Adieu, mon mi; je vous embrasse bien tendrement... Je me jette dans vos ras comme un homme effrayé; je tâche en vain de faire de la oésie, mais cet homme me revient tout à travers mon travail, me trouble, et je suis comme si j'avais à côté de moi un amné: il est damné, cela est sûr. Adieu, mon ami...Grimm, ›ilà l'effet que je ferais sur vous, si je devenais jamais un méhant: en vérité j'aimerais mieux être mort. Il n'y a pas le :ns commun dans tout ce que je vous écris, mais je vous avoue ue je n'ai jamais éprouvé un trouble d'âme si terrible que celui ue j'ai.

Oh! mon ami, quel spectacle que celui d'un homme méchant t bourrelé! Brûlez, déchirez ce papier, qu'il ne retombe plus ›us vos yeux; que je ne revoie plus cet homme-là, il me ferait roire aux diables et à l'enfer. Si je suis jamais forcé de retourner hez lui, je suis sûr que je frémirai tout le long du chemin: j'avais a fièvre en revenant. Je suis fâché de ne lui avoir pas laissé oir l'horreur qu'il m'inspirait, et je ne me réconcilie avec moi, u'en pensant, que vous, avec toute votre fermeté, vous ne 'auriez pas pu à ma place: je ne sais pas s'il ne m'aurait pas ué. On entendait ses cris jusqu'au bout du jardin; et je le oyais! Adieu, mon ami, j'irai demain vous voir; j'irai chercher un homme de bien, auprès duquel je m'asseye, qui me assure, et qui chasse de mon âme je ne sais quoi d'infernal qui a tourmente et qui s'y est attaché. Les poëtes ont bien fait de ıettre un intervalle immense entre le ciel et les enfers. En vété la main me tremble.

A M. N***, A GENÈVE.

DES occupations, des embarras, des chagrins, de la mauvaise anté, voilà, monsieur, depuis deux mois que je vous dois une éponse, ce qui m'a fait dire tous les jours: demain, demain. Iais quoique ma négligence soit inexcusable, vous m'en accorlerez le pardon, vous imiterez celui qui nous reçoit en quelque emps que nous revenions, et qui jamais n'a dit: c'est trop tard.

J'ai été touché de vos éloges plus que je ne puis vous l'exprimer; et comment ne l'aurais-je pas été? ils étaient d'un

homme chargé par état, et digne par ses talens de prêcher la vertu à ses semblables. En approuvant mes ouvrages, et en m'encourageant à les continuer, il semblait m'associer à son ministère. C'est ainsi que je me considérais un moment, et j'étais vain, je me sentais échauffé, et j'aurais pu entreprendre même la vie de Socrate, malgré mon insuffisance que vous me faisiez oublier. Vous voyez combien la louange de l'homme de bien est séduisante. Quoique je n'aie pas tardé à rentrer en moi-même et à reconnaître combien le sujet était au-dessus de mes forces, je n'y ai pas tout-à-fait renoncé, mais j'attendrai. C'est par ce morceau que je voudrais prendre congé des lettres. Si jamais je l'exécutais, il serait précédé d'un discours dont l'objet ne vous paraîtra ni moins important, ni moins difficile à remplir; ce serait de convaincre les hommes que, tout bien considéré, ils n'ont rien de mieux à faire dans ce monde que de pratiquer la vertu.

J'y ai déjà pensé, mais je n'ai encore rien trouvé qui me satisfasse : je tremble lorsqu'il me vient à l'esprit que si la vertu ne sortait pas triomphante du parallèle, il en résulterait presque une apologie du vice. Du reste, la tâche me paraît si grande et si belle, que j'appellerais volontiers à mon secours tous les gens de bien. Oh! combien la vanité serait puérile et *déplacée* dans une occasion où il s'agirait de confondre le méchant et de le réduire au silence. Si j'étais puissant et célibataire, voilà le prix que je proposerais en mourant; je laisserais tout mon bien à celui qui mettrait cette question hors d'atteinte, au jugement d'une ville telle que la vôtre. J'ai dit en mourant, et pourquoi pas de mon vivant? Moi qui estime la vertu à tel point que je donnerais volontiers ce que je possède, pour être parvenu jusqu'au moment où je vis avec l'innocence que j'apportai en naissant, ou pour arriver au terme dernier avec l'oubli des fautes que j'ai faites et la conscience de n'en avoir point augmenté le nombre. Et où est le misérable assez amoureux de son or pour se refuser à cet échange? où est le père qui ne l'acceptât avec transport pour son enfant? où est l'homme qui, ayant atteint l'âge de quarante-cinq ans sans reproche, n'aimât mieux mourir mille fois, que de perdre une prérogative si précieuse par le mensonge le plus léger? Ah! monsieur, étendez cet homme sur de la paille, au fond d'un cachot, chargez le de chaînes, accumulez sur tous ses membres toute la variété des tourmens, vous en arracherez peut-être des gémissemens; mais vous ne l'empêcherez point d'être ce qu'il aime le mieux : privez-le de tout, faites-le mourir au coin d'une rue, le dos appuyé contre une borne et vous ne l'empêcherez point de mourir content.

Il n'y a donc rien au monde à quoi la vertu ne soit préf-

rable ; et si elle ne nous paraît pas telle, c'est que nous sommes corrompus et qu'il ne nous en reste pas assez pour en connaître tout le prix. Je ne vous écris pas, mais je cause avec vous comme je causais autrefois avec cet homme qui s'est enfoncé dans le fond d'une forêt où son cœur s'est aigri, où ses mœurs se sont perverties. Que je le plains!... Imaginez que je l'aimais, que je m'en souviens, que je le vois seul entre le crime et le remords avec des eaux profondes à côté de lui.... Il sera souvent le tourment de ma pensée ; nos amis communs ont jugé entre lui et moi ; je les ai tous conservés, et il ne lui en reste aucun.

C'est une action atroce que d'accuser publiquement un ancien ami, même lorsqu'il est coupable ; mais quel nom donner à l'action s'il arrive que l'ami soit innocent? Et quel nom lui donner encore si l'accusateur s'avouait au fond de son cœur l'innocence de celui qu'il ose accuser?

Je crains bien, monsieur, que votre compatriote ne se soit brouillé avec moi, parce qu'il ne pouvait plus supporter ma présence. Il m'avait appris deux ans à pardonner les injures particulières, mais celle-ci est publique, et je n'y sais plus de remèdes ; je n'ai point lu son dernier ouvrage. On m'a dit qu'il s'y montrait religieux : si cela est, je l'attends au dernier moment.

A M. GRIMM, A GENÈVE.

Eh bien! mon ami, êtes vous arrivé, êtes vous un peu remis de votre frayeur? Je ne sais pas ce que vous aviez dit à madame d'Esclavelles, mais elle envoya chez moi le surlendemain de votre départ dès les six heures du matin, pour me faire part des nouvelles qu'elle avait reçues de sa fille. Il nous faut un mot de votre main qui remette un peu nos esprits, qui m'apprenne votre arrivée en bonne santé, et qui me dise que madame d'Epinay est mieux. Oh! que je serais content d'elle, de vous et de moi, si nous en étions quitte pour une alarme. Cependant je sèche d'ennui ; que voulez-vous que je fasse avec les autres, je ne sais que leur dire. Je vous envoie le reste de la besogne que vous m'avez laissée. A tout hasard j'ai pris des doubles, et vais tâcher de faire contre-signer cet énorme paquet.

Tandis que vous alliez, nos amis nous supposaient tous deux à la campagne ; ils n'ont su qu'hier votre départ. J'apparus comme un revenant, chez le baron, au milieu de la grande assemblée. Je le pris d'abord à part. Je lui contai ce qui vous était arrivé, et au milieu du dîner il le répéta tout haut. Je n'ai été réellement content dans cette occasion que du marquis de Croismare. Chacun bavarda à sa guise sur cet événement.

Bonjour, mon ami : bonjour, jouissez de votre voyage, écrivez-moi tout ce que vous ferez. J'ai eu trop de peine à vous voir partir, pour que vous croyiez que votre retour me soit indifférent ; mais je veux d'abord votre satisfaction. Revenez quand il vous plaira ; si c'est bientôt, vous serez content de vous ; si ce n'est pas bientôt, vous serez encore content de vous : quoi que vous fassiez, vous serez toujours content, parce que vous avez dans le cœur un principe qui ne vous trompera jamais. N'écoutez que lui où vous êtes, et de retour à Paris n'écoutez encore que lui. Heureusement cette voix crie fortement en vous, et elle étouffera tout le petit caquetage de la tracasserie qui ne s'élèvera pas jusqu'à votre oreille. Je vous souhaite heureux partout où vous serez. Je vous aime bien tendrement, je le sens et quand je vous possède et quand je vous perds. Ne m'oubliez pas auprès de M. Tronchin ; présentez mon respect à M. de Jully et à madame d'Epinay ; dites à son fils que je l'aimerai bien s'il est bon, et que c'est de la bonté surtout que nous faisons cas. Lisez et corrigez les paperasses que je vous envoie, et que je sache, du moins, que je n'ai plus rien à y faire et que vous êtes content. Adieu, encore une fois.

A M. GRIMM,

Sur la traduction des Nuits d'Young.

Juin 1770.

Monsieur le maître de la boutique du *Houx toujours vert*, vous rétractez-vous quelquefois? Eh bien! en voici une belle occasion. Dites, s'il vous plaît, à toutes vos augustes pratiques, que c'est très-mal à propos que vous avez attribué l'incognito à la traduction des *Nuits d'Young* par M. Le Tourneur. Dites, sur ma parole, que cette traduction, pleine d'harmonie et de la plus grande richesse d'expression, une des plus difficiles à faire en toute langue, est une des mieux faites dans la nôtre. L'édition en a été épuisée en quatre mois, et l'on travaille à la seconde; dites encore cela, car cela est vrai. Ajoutez qu'elle a été lue par nos petits-maîtres et nos petites-maîtresses, et que ce n'est pas sans un mérite rare qu'on fait lire des jérémiades à un peuple frivole et gai. Vous n'ignorez pas que la gloire qu'un auteur retire de son travail est la portion de son honoraire qu'il prise le plus; et voilà que vous en dépouillez M. Le Tourneur ! et c'est vous qu'on appelle le *juste par excellence!* C'est vous qui commettez de pareilles iniquités ! Mais le libraire Bleuet qui s'est chargé de l'ouvrage, qui en a avancé les frais et l'honoraire à l'auteur, que vous a-t-il fait? Tenir la

putation d'un homme de lettres! Sceller autant qu'il est en soi la
orte d'un commerçant! Ah, monsieur Grimm, monsieur Grimm!
tre conscience s'est chargée d'un pesant fardeau ; et il n'y a
'un moyen de s'en soulager, c'est de rendre incessamment à
. Le Tourneur la justice que vous lui devez. Si vous ren-
ez en vous-même ce soir, lorsque vous serez de retour de la
omédie italienne, où vous vous êtes laissé entraîner par ma-
ame de Forbach, lorsque les sons de Grétry ne retentiront
lus dans vos oreilles, et que votre imagination ne s'occupera
lus du jeu de l'inimitable Caillot, lorsque tout étant en si-
nce autour de vous, vous serez en état d'entendre la voix de
otre conscience dans toute sa force, vous sentirez que vous
ites un métier diablement scabreux pour une âme timorée.

A M. DE SARTINE,

*Sur la comédie de l'*Homme dangereux.

1770.

Monsieur, j'ai fait ce que vous m'avez ordonné ; mais, pour
emplir votre objet, il a fallu me montrer un peu, et ex-
oser ce que j'avais ouï-dire de la pièce, afin d'en faire parler
es autres. Il m'a paru qu'on prenait la chose assez froidement :
uand on a embrassé un état, il en faut savoir supporter les dé-
oûts. Il leur a été impossible de concevoir une haute opinion
lu talent d'un homme malhonnête : car celui-là est malhon-
nête qui calomnie publiquement, et qui dévoue, autant qu'il
dépend de lui, à la haine générale de bons citoyens. Au reste,
votre condescendance sur ce point sera toujours regardée comme
une nécessité à laquelle vous n'aurez pu vous soustraire. Ils
savent tous qu'ils ont mérité quelque considération de votre
part, et ils redoutent plus pour vous les réflexions d'un public
mpartial, que pour eux la méchanceté d'un poëte. Ce que vous
pensez vous-même de la licence que cet exemple pourrait in-
troduire ne leur a point échappé. Quant à moi, qui n'ai pas
la peau fort tendre, et qui serait plus honteux d'un défaut
que j'aurais, que de cent vices que je n'aurais pas, et qui
me seraient injustement reprochés, je vous réitère que si j'avais
été le censeur du *satirique*, j'aurais souri à toutes ces injures,
n'en aurais fait effacer aucune, et les aurais regardées comme
des coups d'épingles plus douloureux à la longue pour l'auteur
que pour moi. Cet homme, quel qu'il soit, croit n'avoir aiguisé
qu'un couteau à deux tranchans : il s'est trompé, il y en a
trois ; et le tranchant qui coupe de son côté le blessera plus
grièvement qu'il ne pense. Quelle est la morale de sa comédie ?
c'est qu'il faut fermer sa porte à tout homme d'esprit sans

principes et sans probité. On la lui appliquera, et le sort l'attend, c'est le mépris et une demeure à côté de P***.

Je ne crois pas que la pièce soit de ce dernier; on n'est un infâme assez intrépide pour se jouer soi-même, et faire trophée de sa scélératesse. Si c'est M. de Rulhière, capable de la même indignité que P***, il est plus vil que puisqu'il s'en cache.

Au reste, monsieur, si l'auteur croit que quelques vers heureux suffisent pour soutenir un ouvrage dramatique, il en est encore à l'*A*, *B*, *C*, du métier. Le sien est sans verve, sans génie, sans intérêt. Son Oronte est plat; ce n'est qu'une copie de l'Orgon de Molière, dans le *Tartufe*. Son Dorante aurait de belles et bonnes choses à dire qui le caractériseraient; mais l'auteur ne pouvait les trouver ni dans son cœur ni dans son esprit: et ce personnage, prétendu philosophe, n'est pas même de l'étoffe d'un homme du monde. Le *satirique*, faible contre-partie du *Méchant* de Gresset, n'en a ni la grâce ni la légèreté. Julie est une fille mal élevée qui conspire avec sa soubrette, bassement, et contre toute délicatesse d'une personne de son état, pour attirer le satirique dans un piège. Le satirique, qui se fie à ces deux femmes, est un sot. Dorante, qui souffre patiemment devant lui un coquin qui a composé et mis sur son compte un libelle contre un tuteur honnête dont il aime la pupille, est un lâche. Cela est sans mouvement et sans chaleur, et tous ces personnages ne semblent agir que pour prouver que toute idée d'honnêteté est étrangère à l'auteur. Aussi suis-je persuadé qu'il y a tout à perdre pour lui, et qu'il ne lui reste que l'ignominie d'avoir fait des tirades contre des gens de bien, ce qui ne sera pas compensé par le très-mince et très-passager succès d'une très-médiocre pièce. Je plains cet homme de déchirer ceux dont les conseils lui apprendraient peut-être à tirer un meilleur parti de son talent. Il ne tardera pas à dire comme M. P***, qu'il n'est pas trop sûr d'être bien aise d'avoir fait cette pièce. Du moins faudrait-il que sa satire fût gaie; mais elle est triste, et l'auteur ne sait pas le secret de nuire avec succès.

Il ne m'appartient pas, monsieur, de vous donner des conseils; mais si vous pouvez faire en sorte qu'il ne soit pas dit qu'on ait deux fois, avec votre permission, insulté en public ceux de vos concitoyens qu'on honore dans toutes les parties de l'Europe; dont les ouvrages sont dévorés de près et au loin; que les étrangers révèrent, appellent et récompensent; qu'on citera, et qui conspireront à la gloire du nom Français, quand vous ne serez plus ni eux non plus; que les voyageurs se font un devoir de visiter à présent qu'ils sont, et qu'ils se font honneur d'avoir

connus lorsqu'ils sont de retour dans leur patrie, je crois, monsieur, que vous ferez sagement. Il ne faut pas que des polissons fassent une tache à la plus belle magistrature, ni que la postérité, qui est toujours juste, reverse sur vous une petite portion du blâme qui devrait résider tout entier sur eux. Pourquoi leur serait-il permis de vous associer à leúrs forfaits? Les philosophes ne sont rien aujourd'hui, mais ils auront leur tour : on parlera d'eux, on fera l'histoire des persécutions qu'ils ont essuyées, de la manière indigne et plate dont ils ont été traités sur les théâtres publics; et si l'on vous nomme dans cette histoire, comme il n'en faut pas douter, il faut que ce soit avec éloge. Voilà mon avis, monsieur, et le voilà avec toute la franchise que vous attendez de moi; je crains que ces rimailleurs-là ne soient moins les ennemis des philosophes que les vôtres.

Je suis avec respect, etc.

A M. FALCONET.

Hé! mon ami, laissons là ce cheval de Marc-Aurèle. Qu'il soit beau, qu'il soit laid, qu'est-ce que cela me fait? Je n'en connais point le sculpteur; je ne prends aucun intérêt à son ouvrage : mais parlons du vôtre. Si vous connaissez bien mon amitié pour vous, vous sentirez tout le souci avec lequel j'ai mis le pied dans votre atelier. Mais j'ai vu, j'ai bien vu, et je renonce à prononcer jamais d'aucun morceau de sculpture, si vous n'avez pas fait un sublime monument, et si l'exécution ne répond pas de tout point à la noblesse et à la grandeur de la pensée. Je vous ai dit dans la chaleur du premier moment, et je vous répète de sang froid, que ce Bouchardon, au nom duquel vous avez la modestie de vous incliner, était entré dans un manège où il avait vu des chevaux, de beaux chevaux, qu'il avait profondément étudiés et supérieurement rendus; mais qu'il n'était jamais entré daus les écuries de Diomède ou d'Achille, et qu'il n'en avait pas vu les coursiers. C'est vous, mon ami, qui les avez retracés à mon imagination tels que le vieux poëte me les avait montrés.

La vérité de la nature est restée dans toute sa pureté; mais votre génie a su fondre avec elle le prestige de la poésie qui agrandit et qui étonne. Votre cheval n'est point la copie du plus beau cheval existant, non plus que l'Apollon du Belvédère n'est la copie rigoureuse du plus bel homme : ce sont, l'un et l'autre, des ouvrages du créateur et de l'artiste. Il est colossal, mais il est léger; il a de la vigueur et de la grâce; sa tête est pleine d'esprit et de vie. Autant que j'en puis juger, il est très-

savant : mais les détails de l'étude, quoiqu'ils y soient, ne n sent point à l'effet de l'ensemble ; tout est largement fait. On n sent ni la peine ni le travail en aucun endroit ; on croirait q c'est l'ouvrage d'un jour. Permettez que je vous dise une ch dure. Je vous savais un très-habile homme ; mais je veux m rir, si je vous croyais rien de pareil dans la tête. Comment vou liez-vous que je devinasse que cette image étonnante fût, du le même entendement, à côté de l'image délicate de la statue d Pygmalion ? Ce sont deux morceaux d'une rare perfection, ma qui, par cette raison même, semblent s'exclure. Vous avez faire dans votre vie, et une idylle charmante, et un gran morceau d'un poëme épique.

Le héros est bien assis. Le héros et le cheval font ensemble u beau centaure, dont la partie humaine et pensante contras merveilleusement par sa tranquillité avec la partie animale e fougueuse. Cette main commande et protège bien ; ce visage fait respecter et croire ; cette tête est du plus beau caractère elle est grandement et savamment traitée ; c'est une belle et trè belle chose : séparée du tout, elle placerait l'artiste sur la ligne des maîtres dans l'art. Vous voyez, mon ami, que je ne parl pas ici de vous, quoique cette tête fasse autant l'éloge de votre courage que du talent de mademoiselle Collot.

Le premier aspect...... Mais j'allais oublier de vous parler de l'habillement. L'habillement est simple et sans luxe : il embelli sans trop attacher ; il est du grand goût qui convenait au héros et au reste du monument. Le premier aspect arrête tout court et fait une impression forte. On s'y livre, et on s'y livre long temps : on ne détaille rien, on n'en a pas la pensée. Mais quan on a payé ce tribut d'admiration à l'ensemble, et qu'on entr dans un examen détaillé ; lorsqu'on cherche les défauts, en com parant les différentes parties de l'animal entre elles, et qu'on le trouve d'une justesse exquise ; lorsqu'on prend une partie sépa rée, et qu'on y retrouve la pureté de l'imitation rigoureuse d'u modèle rare ; lorsqu'on fait les mêmes observations critiques su le héros ; lorsqu'on revient au tout, et en rapprochant subite ment les deux grandes parties : c'est alors qu'on s'est justifié soi-même l'admiration du premier moment. On tourne, o cherche une face ingrate, et on ne la trouve pas. En regardan le côté gauche, par exemple, si l'on a cette vigueur de concep qui traverse le plâtre, le marbre, le bronze, et qui vous montr le côté droit ; vous frémissez de joie de voir avec quelle surpre nante précision l'un appartient à l'autre. C'est ce que j'ai fa sous tous les points de vue de votre composition, et toujours av la même satisfaction. Votre ouvrage, mon ami, a bien le pr

table caractère des beaux ouvrages : c'est de paraître beaux la première fois qu'on les voit, et de paraître très-beaux la seconde, la troisième et la quatrième : c'est d'être quittés à regret, et de rappeler toujours. Je l'ai déjà transporté de votre atelier sur son piédestal, au milieu de la place publique qu'il doit occuper; je l'y vois, et j'en sens tout l'effet. Laissez ce serpent-là sous ses pieds. Est-ce que Pierre, est-ce que tous les grands hommes n'en ont pas eu à écraser? Est-ce que ce n'est pas le véritable symbole de toutes les sortes de méchancetés employées pour arrêter le succès, susciter des obstacles et déprimer les travaux des grands hommes? N'est-il pas juste qu'après leur mort leurs monumens foulent ce symbole hideux de ceux qui leur ont fait verser tant de larmes pendant leur vie? D'ailleurs il fait bien, et il est d'une nécessité mécanique indispensable et très-secrète.

Et vous croyez que je n'ai pas eu mille fois plus de plaisir à louer un moderne mon ami, que je n'en aurais eu à critiquer un ancien qui m'est indifférent? Hé bien ! il est vrai ; ce cheval de Marc-Aurèle est une copie très-incorrecte d'une nature mal choisie : il n'y a ni la vérité simple et rigoureuse qui plaît toujours, ni cette hardiesse du mensonge qui nous en dédommage quelquefois. Les muscles du cou ne sont justes ni de position ni de volume. Il n'y a nul rapport entre la froideur des yeux et la bouche grimacière, vieille et forcée. Tout le mufle est lourd : les détails de la bouche, des yeux et du cou sont sans finesse et sans ressort; ils ressemblent plutôt à des hachures, des cannelures, qu'à des plis de chair. Vue de face, on ne sait trop à quelle sorte de bête appartient la partie inférieure de la tête ; et l'on serait tenté de donner la partie supérieure au bœuf ou au taureau, dont elle a la forme large et carrée. Le ventre en est très-lourd, très-pesant. Il est sûr que ce cheval marche le grand pas des pieds de derrière, et qu'il piaffe en même temps de ceux de devant ; allure fausse et impossible : vos remarques à cet égard, ainsi que sur le reste, sont justes. Mais à quoi ne répond-on pas? On vous dira que ce cheval est peut-être d'une race qui vous est inconnue ; qu'il est mède ou parthe ; que c'est peut-être un animal laid, à la vérité, mais que l'empereur affectionnait : que sais-je encore? A cela vous répondrez en trois mots : qu'un animal, beau ou laid, marche naturellement, s'il n'est ni estropié ni mal conformé ; que le pays de ce cheval vous importe peu, puisque cela n'a jamais été la question ; ou que si l'on veut absolument que le statuaire de ce mauvais cheval ait eu de bonnes raisons pour n'en pas faire un meilleur, vous y consentez de bon cœur : et l'on se contentera ou l'on ne se contentera pas de cette réponse. Mais je suis sûr qu'il n'y aura

qu'une voix sur la beauté du vôtre, quoique vous n'ayez aucun des moyens de partager les avis. Ah ! mon ami, que avez bien fait de vous en tirer aussi supérieurement ! car vous eût pas pardonné la médiocrité ; et si vous voulez être bonne foi, vous conviendrez qu'il faut plus de logique et de justice qu'on n'en a ordinairement, pour ne s'y pas autorisé. J'oubliais de vous dire aussi que j'ai trouvé le pl que vous avez du cheval antique fort bien moulé, et qu' voit jusqu'aux moindres détails.

Je croyais n'avoir plus rien à ajouter à ce qui précède ; je suis trompé. Sachez qu'on trouve assez singulier, à Paris et Pétersbourg, que vous ayez confié à votre élève l'exécut d'une partie aussi intéressante de votre monument que la tête héros. Tous ceux qui en parlent si indiscrètement, aiment mieux blâmer une chose très-sage, que de se rappeler qu'elle est justifiée par l'exemple de plusieurs statuaires anciens. Le point essentiel est qu'un ouvrage soit le mieux qu'il est possible. Hé bien mademoiselle Collot sait mieux faire le portrait que vous. Pourquoi non ? Un bon peintre d'histoire se tirerait difficilement d'un portrait comme La Tour, qui, de son côté, ne tenterait pas une composition historique : chacun a son talent, d'autant plus restreint qu'il est grand.

Vous aviez fait mon buste ; mademoiselle Collot le fit une seconde fois après vous : vous fûtes curieux de comparer votre travail avec le sien. Voilà les deux bustes exposés sous vos yeux le vôtre vous paraît médiocre en comparaison du sien ; vous prenez un marteau, et vous brisez votre ouvrage. Allez, mon ami, celui qui est capable de cet acte de justice est né pour beaucoup d'autres procédés que la multitude n'appréciera jamais bien.

Et ce pauvre Lossinko qui a dessiné votre monument, et qui disait qu'il fallait l'avoir copié pour en sentir tout le mérite, n'est donc plus ! Quoique je n'aie pas eu le temps de le connaître, j'en suis fâché (1). Adieu, mon ami ; jouissez de la satisfaction d'avoir exécuté le plus bel ouvrage en ce genre qui soit en Europe, et jouissez-en long-temps. Je vous salue, et vous embrasse de tout mon cœur.

(1) Le pauvre et honnête garçon, avili, sans pain, voulant aller vivre ailleurs qu'à Pétersbourg, venait me dire ses chagrins ; puis s'abandonnant à la crapule par désespoir, il était loin de deviner ce qu'il gagnerait à mourir. On lit sur sa pierre sépulcrale, qu'il était un *grand homme*. Il est donc certain qu'en Russie, et dans la peinture, d'un dessinateur, copiste assez exact et peintre sans génie, on sait faire un grand homme après sa mort. L'impératrice avait voulu l'encourager ; mais enfin, il eut une belle épitaphe. FALCONET.

N'allez pourtant pas imaginer que je parlerai d'abord de votre
vrage , en remettant le pied en France. Il se passera plus de
inze jours avant que j'aie épuisé ce que j'ai à dire de la grande
averaine ; et ce n'est pas trop. Quelle femme, mon ami !
elle étonnante femme ! Mais vous le savez aussi bien que moi ;
us n'avons rien à nous apprendre là-dessus. Elle a bien raison
se laisser approcher, car plus on la voit de près, plus elle y
gne. Adieu, adieu ; j'attends toujours ce redoutable hiver :
viendra apparemment.

A St.-Pétersbourg, ce 6 décembre 1773.

FIN DU QUATRIÈME VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

Graveurs.

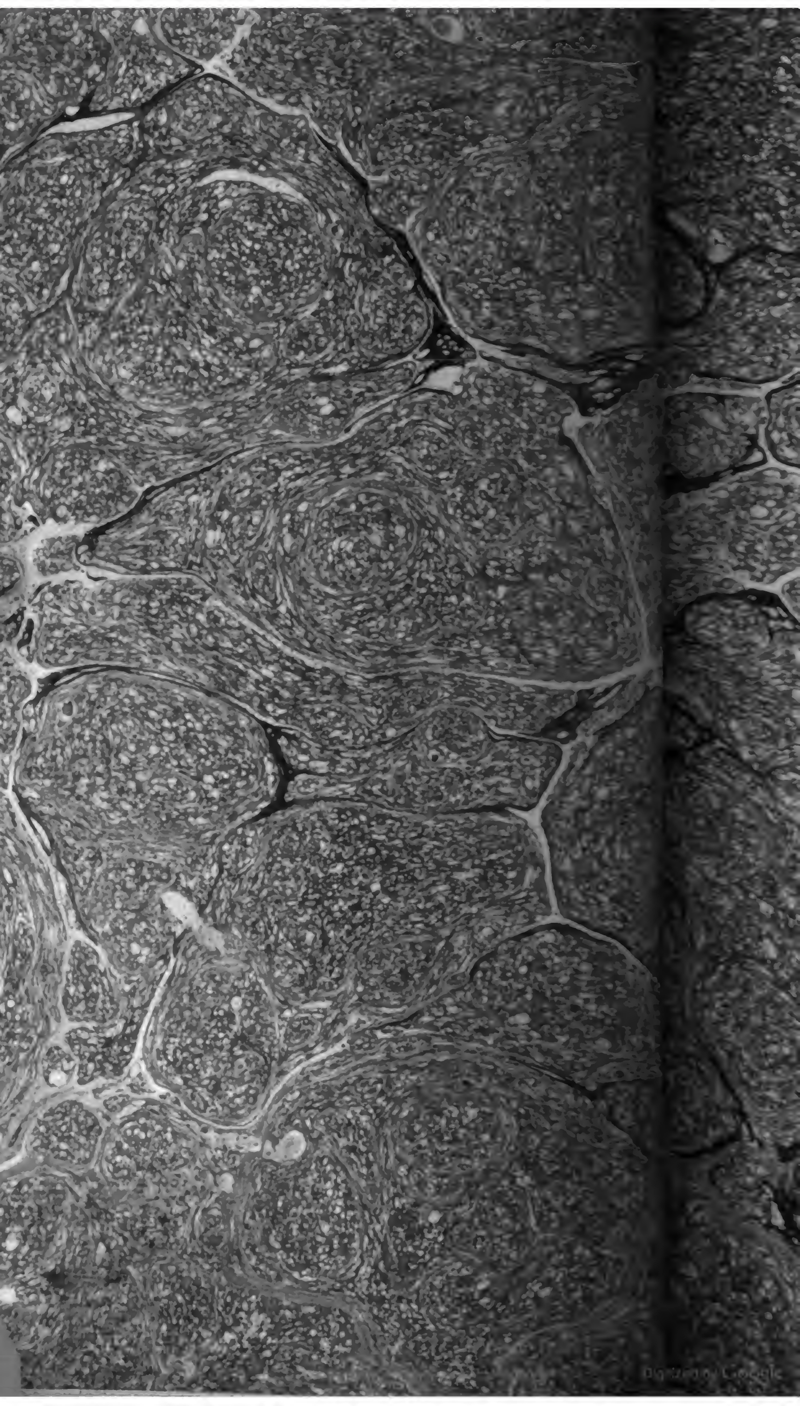
ESSAI SUR LA PEINTURE.

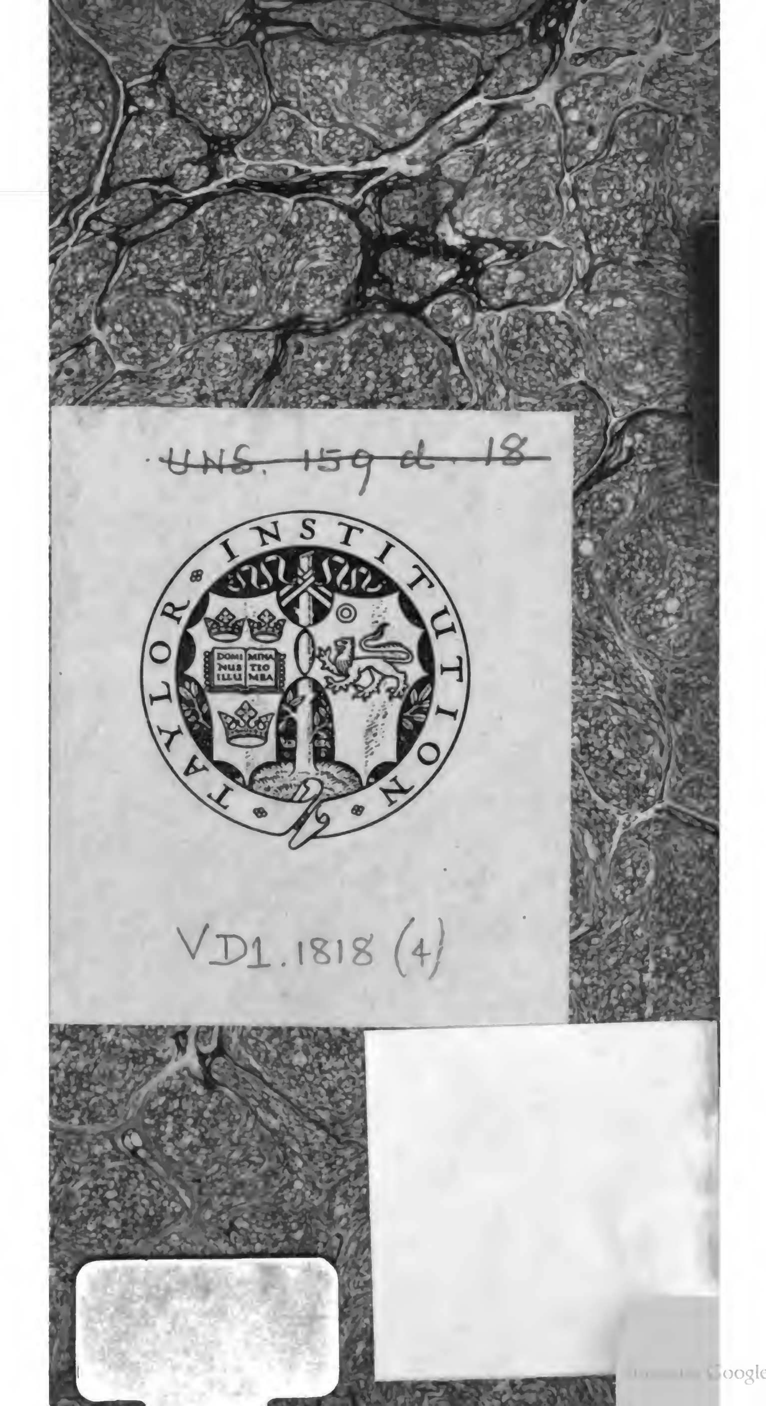
PENSÉES DÉTACHÉES SUR LA PEINTURE, etc.

POÉSIES.

LETTRES DIVERSES.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.




UNS. 159 d. 18
TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA
VD1.1818 (4)

